1/7/3

Ex Libris Joannis Nencini
1874

G. L.
1856

Digitized by Google

Digitized by Google

BIBLIOTECA
SCELTA
DI
OPERE TEDESCHE
TRADOTTE
IN LINGUA ITALIANA

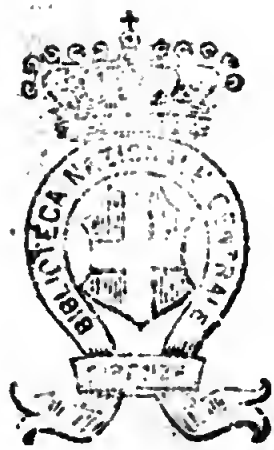
volume decimoquinto

A. RAFFAELLO MENGS

VOLUME PRIMO

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

A. Raffaello Mengs

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

OPERE

DI

A. RAFFAELLO MENGS

SU LE BELLE ARTI

PUBBLICATE

DAL CAVALIERE

GIUSEPPE NICCOLA D'AZARA

CORRETTE ED AUMENTATE

DALL'AVVOCATO

CARLO FEA

VOLUME PRIMO

MILANO
PER GIOVANNI SILVESTRI
M. DCCC. XXXVI.

Digitized by Google

AVVERTIMENTO

DEL TIPOGRAFO

Le Opere dettate da Antonio Raffaello Mengs *intorno all'arte della Pittura sono salite a tanta celebrità, ch'io non poteva esitare di dar luogo alle medesime nella mia* Biblioteca degli Scrittori tedeschi. *E difatti chi non sa come questo insigne Alemanno fosse non meno valente nell'arte sua, quanto versato nello studio dell'erudizione e dell'antichità, di che ne sono luminosa prova le Opere che ne ha lasciate? « Il « cavaliere Antonio Raffaello Mengs (scrive « l'avvocato Carlo Fea), gloria de' pittori*

« *dell'età presente, nel tempo stesso che*
« *richiamava la pittura all'antico suo splen-*
« *dore colle moltissime opere di cui vanno*
« *superbe tante chiese, reggie, ville e case*
« *di personaggi illustri dell'Europa, pien di*
« *filosofia la lingua e il petto, dettò e scrisse*
« *molte cose sulle tre arti sorelle, e sulla*
« *pittura in ispecie, che pei sublimi pensieri,*
« *per le nuove osservazioni sulle opere degli*
« *antichi maestri e per le notizie d'ottime*
« *regole pratiche da lui comprovate, possono*
« *meritamente riputarsi le migliori finora*
« *pubblicate in questo genere* » (*).

Non lieve pregio le Opere del nostro Autore hanno acquistato, sì per le diligenti cure del cav. d'Azara che pel primo in un sol corpo le raccolse, come per l'erudito corredo che le adornano nella romana edizione del 1787, procurata dal ch. avvocato Carlo Fea, a tutti noto per la sua profonda dottrina e lo squisito gusto in ogni genere di belle arti.

(*) *Ciò vien detto nella Dedicatoria premessa all'edizione di Roma, in 4.°, pel Pagliarini.*

Mi gode l'animo nell'annunziare che la predetta romana edizione, divenuta rara a' giorni nostri, viene da me seguita colla maggior possibile accuratezza nella presente ristampa; e perciò confido che questa sarà per incontrare il pubblico gradimento.

Digitized by Google

Τὰς ἐπιδόσεις ὁρῶμεν γιγνομένας καὶ τῶν τεχνῶν, καὶ τῶν ἄλλων ἁπάντων, οὐ διὰ τοὺς ἐμμένοντας τοῖς Ἰναθεστῶσιν, αλλὰ δια τοὺς ἐπανορθοῦντας, καὶ τολμῶντας ἀεί τι κινεῖν τῶν μὴ καλῶς ἐχόντων.

Et artes et caetera omnia esse aucta videmus, non per eos qui usitata retinerunt, sed eorum opera, qui correxerunt, locoque movere prava omnia non dubitarunt.

ISOCRATES in Evagora.

PREFAZIONE

DELL' AVVOCATO CARLO FEA

Non può commendarsi abbastanza l'affetto di S. E. il sig. cav. d'Azara, ministro di S. M. Cattolica presso la S. Sede, verso l'estinto suo amico il cav. Antonio Raffaello Mengs, per aver procurata alle belle arti e alla repubblica letteraria l'edizione delle opere di quell'uomo insigne, che tanto buon gusto hanno eccitato nei dilettanti di queste arti e somministrato ai professori di esse tante regole pratiche e nuove osservazioni sulle migliori produzioni degli antichi e de' moderni artisti. Sono state sì applaudite queste opere che, dopo la prima edizione magnifica in due tomi in 4.°, fatta in Parma l'anno 1780 dal Bodoni, e la traduzione spagnuola in un tomo in 4.°, pubblicata a Madrid l'anno stesso, furono ristampate l'anno 1783 in italiano, in due tomi in 8.° per li torchi del Remondini a Bassano, con aggiunte e correzioni del lodato editore; e quindi tradotte in francese dal sig. Jansen, e pubblicate a Parigi in due bei tomi in 4.° nel corrente anno 1787; avendone prima pubblicate alcune nella stessa lingua in 8.° Avea da farsene anche una traduzione tedesca, ed una inglese; ma non so come poi siano riuscite.

Dopo aver terminata la nuova edizione italiana

della *Storia delle arti del disegno* del Winkelmann, in tre tomi in 4.°, con tante correzioni e aggiunte di materia e di monumenti incisi in rame; pareva opportuno e quasi necessario che io dovessi riprodurre al pubblico anche le Opere di Mengs, le quali per l'affinità dell'argomento e per essersi i due celebri autori, tra di loro amicissimi, comunicate reciprocamente le loro idee, tendenti per diversa strada ad uno stesso fine, di riformare lo studio e il gusto dell'antiquaria e delle belle arti (*a*), possono considerarsene come una seconda parte, o appendice, per ciò che riguarda principalmente la teorica e la pratica della pittura e delle altre arti sorelle, come l'opera del Winkelmann ne riguarda in ispecie la storia presso gli antichi. Il gradimento che il pubblico ha mostrato per quella mia edizione, mi ha incoraggiato ad intraprendere anche questa, sulla fiducia di poterla rendere vie più utile con aggiunte e miglioramenti. A tal effetto dunque avendo praticate le più minute ricerche di quanti scritti poteansi trovare presso i parenti, gli scolari, gli amici ed altri che avessero avuta relazione col nostro Autore in Roma e fuori; mi sono messo in grado di acquistare molte notizie, opere e lettere manoscritte che forse sarebbero andate a perire tra qualche tempo; ed ho potuto avere anche manoscritti di opere stampate che non poco hanno giovato al mio proposito.

Era già stato avvertito dal lodato editore che Mengs alcune cose le dettava ai suoi scolari, altre ne scriveva da sè, e poi le dava ai medesimi di mano

(*a*) Si veda appresso la lettera 9.

in mano per loro istruzione. Ma questi copiandole, il più delle volte le confondevano nelle loro parti, o le capivano e scrivevano a loro modo Italiani, Francesi, Tedeschi e Spagnuoli. Lo stesso Mengs tornava alle volte a correggerle; sicchè giravano per le mani degli scolari e di altri, o confuse e scorrette in guisa che erano inintelligibili a quegli stessi che l'aveano scritte; o coll'incertezza, quale veramente contenesse gli originali o gli ultimi pensieri dell'Autore. A questo si aggiunga che Mengs non avea fatto studj metodici, nè imparato scientificamente le lingue tedesca, italiana, francese e spagnuola, nelle quali scriveva e parlava; nè aveva i requisiti da far libri da darsi alle stampe; quantunque leggesse, o si facesse leggere e scrivesse moltissimo, e quasi sempre anche nella conversazione tenesse discorsi eruditi e filosofici sulle arti in un modo il più chiaro, dimostrativo e insinuante. Egli che conosceva questo suo difetto, e lo confessa ingenuamente nelle sue opere, pensava di trovar persona letterata che potesse supplirvi nel caso che avesse voluto darne qualcuna alle stampe, e fra le altre le Riflessioni su i tre gran pittori Raffaello, il Correggio e Tiziano; le Memorie sopra il Correggio e le Lezioni pratiche di pittura, e tal altra che dava più volentieri a copiare agli scolari; ma prevenuto dalla morte, lasciò i suoi scritti in balìa della fortuna, dispersi fra tante mani, quasi tutte incapaci di farne buon uso per sè e anche più inesperte a scriverle bene, correggerle e pubblicarle. Taluno vi è stato assai coraggioso per darne subito fuori qualcheduna o in italiano, o in altre lingue, ma più per vanità propria, o per negozio librario

che per amore alla memoria gloriosa del defunto, e per bene del pubblico.

Il cav. d'Azara previde e prevenne in parte questo disordine con la sua edizione, nella quale, mediante le vaste sue cognizioni letterarie e delle cose appartenenti alle belle arti; e per esser egli stato amico e confidente dell'Autore molti anni, è ben pratico del di lui modo di pensare e di esprimersi, ci ha dato la serie delle opere più interessanti, cavate dai manoscritti ritrovati fra le di lui carte e in modo elegante da potersi leggere piacevolmente e con frutto. Procedendo in questa edizione sulle di lui pedate, io considero le opere che ci sono comprese come di tre sorti: opere stampate vivente l'autore (*a*), e col di lui consenso; quelle edite dal cav. d'Azara, e altre che ho supplite io. Per le prime, volendo usare ogni diligenza possibile, ho riletto e meditato attentamente gli originali stampati; e lo stesso ho fatto delle seconde, rincontrandole con più manoscritti combinati insieme, o con la stampa, se erano stampate, come sono andato dicendo a luogo a luogo. Le opere inedite e le lettere che vi ho aggiunte, sono state da me trascritte la maggior parte dagli ori-

(*a*) Le Riflessioni su la Bellezza stampate in tedesco prima a Zurigo nel 1762, e poi a Vienna nel 1774, sono scorrettissime per l'ortografia e costruzione. Nel rincontrarle che abbiamo fatto col cav. de Maron, più volte faticavamo a trovare il senso dell'autore. Presso a poco è lo stesso della lettera di lui al signor Falconet, come sta impressa fra le opere di questo, *Tomo II*, *pag.* 195 *e seg.*

giuali o da copie fedeli; altre le ho voltate dal francese, dallo spagnuolo e dal tedesco, seguendo in tutto scrupolosamente l'autore per il sentimento e per i contesti. La difficoltà più grande è stata quella di ridurle ad uno stile italiano sufficientemente buono ed eguale per quanto si poteva, e ad una stessa ortografia dal principio al fine, senza guastare il senso e anche lo stile proprio e caratteristico dell'autore che non pertanto si riconoscerà quasi sempre ad evidenza. Per assicurarmi ad ogni costo di non mancare in veruna parte, ovunque mi è stato necessario, ed in più cose anche per pura curiosità, ho consultato replicatamente i periti dell'arte, e fra gli altri il cavaliere Antonio de Maron, viennese, cognato dell'autore, e suo discepolo per otto anni, che alla eccellenza del pennello, in cui ora primeggia in questa dominante, madre e maestra delle belle arti, sa unire le cognizioni letterarie e la metafisica dell'arte; di maniera che se l'amor proprio e il giudizio di questi signori che mi hanno favorito, come ho detto in più luoghi, non m'inganna, il pubblico avrà in questa una edizione di gran lunga più corretta e copiosa di tutte le precedenti. Spero che gli artisti debbano sopra tutto gradire le Lezioni pratiche di pittura che do molto più compite; e le susseguenti Riflessioni per far bene le tinte di carne ed il pastello, non mai pubblicate e appena cognite fra gli scolari dell'Autore, per essere state sempre così mal trascritte che erano quasi incomprensibili (*a*).

(*a*) I manoscritti più compiti di quest'ultima operetta li ho avuti dal signor Carlo Espinosa, spagnuolo,

Nella moltiplicità delle materie, ho creduto ben fatto di seguire un cert' ordine che fosse il meno inconseguente; mettendo in fine le cose che aveano il titolo di lettere, fossero esse edite o inedite. Di queste ho inserite quelle solamente che potevano in qualche modo interessar l' arte o la memoria dell'Autore; non curandone qualche altra di affari domestici o particolari che non aveano alcuna ragione di comparire al mondo. Sono certo che Mengs scrisse molto maggior numero di lettere che sarebbero state ugualmente interessanti; ma o non ho potuto averle da chi le possedeva, o non ne ho avuto precisa notizia. Queste poche per altro serviranno di stimolo a chi ne possiede, per animarlo a divulgarle in altra occasione.

Appresso alle Lettere dell'Autore ho aggiunto la Risposta del signor Falconet ad una lettera di lui, che ho tradotta dal francese, e diverse lettere del lodato Winkelmann, a lui dirette in varj anni, che in parte contengono delle notizie interessanti ed in parte giovano a farci conoscere la tenera amicizia che passava tra questi due celebri uomini, e

---

stato discepolo di Mengs, e dal signor Giuseppe Mazzuoli di Valduggia in Valle di Sesia, che in un quadro grande rappresentante l'Assunta, lodato nel *Giornale delle belle arti, il* 14 *maggio*, 1785, e nelle *Memorie per le belle arti, giugno*, 1785, ha fatto vedere di essersi molto approfittato nella scuola del nostro Autore di una certa lucidezza di tinta propria di lui, correzione del disegno, accordo, armonia e composizione; meriti che gli assicurano sempre più una speciale protezione di S. M. il re di Sardegna. Da lui ho avuti anche i manoscritti delle Lezioni pratiche e di altra opera.

come il Winkelmann protestasse di continuo al suo amico le maggiori obbligazioni con espressioni le più affettuose. Tanto poi a queste lettere, quanto a quella del Falconet e alle opere di Mengs ho fatte delle annotazioni per illustrare, difendere o confutare le loro opinioni a norma del mio intendere; senza però farmi carico di certe critiche importune e di niun merito divulgate in qualche giornale. Si distinguono queste mie note da quelle dell'Autore e di varj altri, col nome proprio di ciascuno per evitare la confusione.

Volendo parimente dar le notizie più sicure intorno alla vita dell'Autore, ho lette tutte le vite scritte già e stampate in altri luoghi e in varie lingue; e consultai in seguito il lodato signor de Maron, la signora Teresa, di lui consorte e sorella dell'Autore, rinomata miniatrice; il signor Raimondo Ghelli, pittore ferrarese, discepolo stato molti anni al fianco dello stesso Mengs; il sig. Alberico di lui figlio, e molti altri scolari ed amici; le ho trovate tutte molto inesatte e poco interessanti e taluna esposta dallo scrittore in aria eroicomica, più per farsi leggere che per rilevare i sodi e più brillanti meriti dell'uomo e dell'artista. Quella premessa alla sua edizione dal cav. d'Azara è senza dubbio la più esatta, e scritta con fino discernimento e riflessioni concettose che tutte collimano a sublimare eroicamente un uomo straordinario, un pittor filosofo che non doveva essere lodato per inezie o preso in celia. Vi ho soltanto aggiunta qualche notizia in piè di pagina, datami dallo stesso illustre editore, o ricavata dai suddetti che ho consultati, o da memorie originali dell'Autore.

Le stesse diligenze ho usate per accrescere il catalogo delle pitture; supplendole quasi tutte, dopo maturo esame, coi cataloghi pubblicati nell'elogio fatto dal consigliere Bianconi e da Doray de Longrais nella sua traduzione francese delle Riflessioni sulla Bellezza, e della lettera ad Antonio Ponz (*a*).

Non m'impegnerò in fine a rilevare con elogi il merito sostanziale delle opere del nostro Autore, essendo già noto assaissimo per quelle pubblicate finora: e sì in quelle, come nelle altre, chiunque vorrà leggerle senza pregiudizj, e fornito di qualche cognizione, vi osserverà facilmente uno spirito elevato, filosofico, giusto, bastantemente erudito, e che a tutto questo sa congiugnere osservazioni non più intese sulle bellezze delle opere greche, e giudizj accurati su quelle dei moderni rilevandone talvolta anche i difetti, ma senza fiele. I suoi raziocinj metafisici sulla Bellezza della quale era invasato e tal altro suo principio non conforme alla più recente filosofia e all'analisi razionale, se non si potranno abbracciare intieramente e senza disamina, pure saranno sempre una prova del suo ingegno eminente e di quel molto di più che avrebbe fatto in questo genere se vi si fosse profondato con regole scientifiche e da scuola. Ciò che più importa al mio assunto, è di poter dire con certezza che queste sono opere del nostro pittor filosofo, e che non meritano fede coloro che per avventura volessero attribuirsene alcuna, profittando dell'essere state manoscritte lungo tempo; o che

(*a*) Si veda appresso la lettera 28 e 29.

volessero attribuirne qualche altra a lui come ha fatto il signor Doray de Longrais sull'asserzione del signor Guibal. Lo stesso può intendersi di certi detti, giudizj e massime che si mettono in bocca di lui e che servono a molti per appoggio e difesa di paradossi giganteschi e di sentenze tirate giù coll'accetta o per deridere valentuomini, o per coprire la propria ignoranza. Anche in vita il nostro Autore spesso esclamava: *oh quante bestialità che mi fanno dire!* Intorno a queste tradizioni, almeno come sospette, io maturerei sempre il mio giudizio.

Un uomo di tanto merito e riputazione, se ha avuto la fortuna di trovare dopo la sua morte in un amico un editore sì illustre e sì impegnato a renderlo immortale cogli scritti, quanto mai egli poteva esserlo per le pitture: ha fatto maraviglia, dall'altra parte, come non abbia lasciata una numerosa schiera d'allievi che ne perpetuasse la scuola. Forse è da ripetersene la ragione principale non già dalla mancanza dei talenti, che molti ve ne sono stati al suo studio aperti e capaci di gran cose; nè dalla di lui maniera d'insegnare o dal prendersi premura per quelli che vedeva più volonterosi e di genio, pei quali ne avea moltissima; ammaestrandoli con la voce, cogli scritti e con la mano, e alcuni anche sostentandoli a sue spese; ma piuttosto dal non aver egli sempre fatto una lunga permanenza nello stesso luogo, e dal suo modo di dipingere così ragionato e studiato che talora non si trovavano scolari, ai quali riuscisse di copiare le di lui opere al giusto punto (*a*).

(*a*) Si veda fra le opere la lettera 12.

Egli stesso non aveva propriamente seguito alcuna scuola (*a*), ma studiando la natura e cercando il buono nelle opere degli antichi e de' più degni moderni artisti, Raffaello, Correggio, Tiziano, e Michelangelo, prima sotto la direzione di suo padre Ismaello, poi da sè medesimo filosofandovi sopra, si era fatta una maniera particolare che al più aveva una maggior somiglianza con lo stile di Raffaello da lui sopra tutti meditato, per la composizione, l'espressione ed il panneggio, come si vede nel bellissimo bozzetto del quadro per l'altare di s. Pietro in Vaticano che ora possiede il principe Sigismondo Chigi, Mecenate dei letterati e degli artisti. Per la qual cosa errano a gran partito coloro che, nel far cataloghi poco assennati delle scuole di pittura, lo mettono francamente nella fiamminga, con cui non ha che far niente.

Scrivevo in Roma il 10 di novembre, 1787.

(*a*) Vedasi la lettera 13 e la 14, e qui appresso nella vita *pag.* 59 *e seg.*

MEMORIE

CONCERNENTI LA VITA

DI

ANT. RAFFAELLO MENGS

SCRITTE DAL CAVALIERE

D. NICOLA D'AZARA

La maggior parte degli uomini mena la sua vita sopra la terra senza riflettere ai beni e agli agi che ne percepisce, e molto meno a qualche raro soggetto che col suo ingegno e col suo lavoro gli ha procurati. Questa ingratitudine quasi generale proviene da ignoranza e da pigrizia, essendo molto conforme alla nostra natura corrotta il goder più che si può senza fatica. Vi sono stati però de'secoli, in cui più che in altri alcuni uomini hanno scossa l'inazione, vinto il vizio e fatta trionfare la virtù. Il nostro sarà forse distinto nella posterità pel secolo della inquietudine. Le arti, le scienze, la politica, le fortune delle nazioni e dei particolari e fin la vita domestica, tutto è in un continuo movimento e in agitazione. Tanta attività ha dovuto necessariamente produrre una im-

mensa somma di cognizioni utili in ogni genere, sebben unita alla svogliatezza e alla nausea che nascono dalla opulenza. Noi abbiamo di molto estesa la superficie de' nostri lumi e de' nostri comodi; ma altrettanto abbiam perduto nella loro intensità e nella lor forza. L'amore per la patria e per la gloria, portato alla veemenza dall'amore per le arti che ne sono come i conduttori, infiammava alcuni popoli antichi: presso di noi questo è una chimera, è una fola, è una stupidezza: nostro costume è di abbracciar molto, non profondarsi in niente, ed essere superficiali e freddi in tutto.

Malgrado tanta general rilassatezza vedesi di tempo in tempo la natura produrre alcuni uomini di una fibra forte, d' una complessione ardente e di testa sì bene organizzata, che facendo fronte alla corruzione universale, a forza di studio e di fatiche incredibili, procurano d' illustrare le loro professioni e rimetterle nel loro antico e vero splendore. La maggior parte dei loro contemporanei suole pagarli con la taccia di stravaganza, altri con l'invidia, e i più, che si piccano di intendenti, con una fredda e sterile ammirazione.

Antonio Raffaello Mengs venne al mondo per ristabilire le arti. Se la trasmigrazione fosse ragionevole, si potrebbe dire che qualche genio di Grecia, della florida Grecia, si fosse trasfuso in lui; tale era la profondità delle sue idee, la elevatezza delle sue invenzioni, la semplicità e il candore de'suoi costumi. Vittima della sua applicazione, ci è stato rapito da questa vita, compianto da tutti gli spassionati, e molto invidiato da coloro, pei quali il suo merito era un'offesa.

Un'amicizia la più tenera e la più pura esige da me lagrime le più sincere del pari che il tristo e il pietoso officio di spargere alcuni fiori su la sua tomba. Giusta il costume del tempo basterebbe una consimile sterile dimostrazione; ma l'ombra dell'amico estinto mi avverte a non contentarmi di fiori, nè di lagrime inutili, e a procurare di adempiere i suoi desiderj col rendere utile la sua memoria. Io lascerò che altri facendo mostra del loro ingegno raccontino spiritosamente le particolarità e i detti suoi: il mio principale oggetto è di far conoscere l'artista e le sue opere.

Gli antenati di Mengs erano della Lusazia. Suo avo si stabilì in Ambourg e indi a Coppenaghen dove nacque suo padre nel 1690. Essendo questi il vigesimosecondo de'suoi fratelli, nè sapendosi più che nome scegliere, si aprì la Bibbia, e il primo nome che si presentò gli venne posto: fu Ismael. Ebbe per padrino un pittore de'triviali; ma diè sufficiente motivo per applicare il fanciullo alla pittura. Da sì cattiva scuola Ismael passò presso Mr. Coffre francese, il migliore in quella corte, e procacciandosi alcuni quadri di Vandeyck, i quali avea un amico, acquistò col copiarli buon colorito che conservò per tutta la sua vita. Avea il maestro una nipote, di cui s'invaghì il discepolo (*a*); ma

(*a*) La moglie d'Ismaello si chiamava Carlotta di Bormann; nativa di Zittau nella Lusazia. Credo che neppur fosse parente di Coffre. La signora Teresa loro figlia, consorte del cav. Maron, e lo stesso signor Maron m'hanno detto che mai non hanno inteso da alcuno che vi fosse questa parentela; nè mai lo ha motivato Ismaello a tanti, coi quali più volte ha discorso di Coffre e di sua moglie. FEA.

non sofferendo la leziosa donzella l'odore degli olj, il buon Ismaello in grazia di lei si diede alla miniatura e con tanto ardore che in breve tempo vi divenne eccellente, e si sposò con la sua bella. A causa di un contagio abbandonò la patria e girò per varie corti d'Alemagna, dove apprese la difficile arte di dipingere a smalto, in cui si rese famoso (*a*).

Da questo matrimonio nacque il nostro Mengs in Ausig città della Boemia, il 12 marzo, 1728 (*b*), e gli furon posti i nomi di Antonio e di Raffaello in memoria de'due gran pittori Raffaello d'Urbino e Antonio Allegri da Correggio, per cui suo padre era appassionato. Destinato così alla pittura fin dalla culla, non gli si davano che trastulli rela-

---

(*a*) Ismaello dalla sua patria in età di 19 anni andò in Amburgo ove si applicò alla miniatura e allo smalto. Di là passò al servizio del duca di Mekelbourg e quindi in età di 25 anni al servizio d'Augusto II, re di Polonia ed elettore di Sassonia. L'anno 1718 e 1719 fu in Roma ove studiò le opere de'gran maestri per migliorare con lo studio della pittura a olio anche la sua miniatura e lo smalto. La sua inclinazione era principalmente per la pittura a olio, in cui fece anche delle belle cose; ma certi pittori per gelosia indussero il re di lui padrone a ordinargli di lavorare sempre in miniatura e smalto, col pretesto che vi sarebbe riuscito più eccellente, come infatti riuscì eccellentissimo, principalmente in grande, da superare il celebre Petitau. Morto Augusto II, continuò Ismaello in quell'arte sotto Augusto III, e morì in Dresda nel 1764. FEA.

(*b*) Fu per caso nel ritorno che facevano i suoi genitori da Praga a Dresda. FEA.

tivi a quella professione, come lapis, carte, ecc.; e prima di compiere sei anni fu messo allo studio del disegno.

I primi rudimenti, ne' quali lo esercitò suo padre, furono le più semplici linee rette, come la verticale, l'orizzontale e le obblique, finchè il fanciullo vi prese tal pratica che le eseguiva bastantemente dritte. Con la stessa prolissità lo fece indi passare alle figure geometriche più semplici; ma sempre senza regola e senza compasso, per avvezzare l'occhio all'esattezza. Passò poscia a delineare i contorni delle parti dell'uomo, ed era obbligato a ridurle più che poteva, a figure geometriche, per indi levare, o aggiungervi con ragione, finchè dava loro la grazia necessaria. Passò poi a ombreggiare; e io trovo nelle memorie lasciatemi scritte di suo pugno, donde traggo tutte queste particolarità, che durò molta pena Ismaello a contenere la vivacità del figliuolo, il quale non soffriva soggettarsi ad una certa limpidezza e pulizia, per cui lo costrinse a disegnare con inchiostro della Cina che gli toglieva ogni speranza di riaccomodare.

In questi studj si esercitò due anni, dopo i quali incominciò a dipingere ad olio. Vedendo però suo padre il talento grande che si andava sviluppando nel giovinetto, cercò fondarlo maggiormente nei principj, e lo fece ritornare al disegno con maggiore attenzione e prolissità. Nello stesso tempo gl'insegnò la chimica, in cui egli era uno de' più intelligenti d'Europa, e a dipingere a smalto e in miniatura. Questo però non interrompeva l'esercizio del disegno; poichè non passava dì che egli non contornasse due figure intere di Raffaello o

de'Caracci; e per non perdere alcun momento studiò allora anche la prospettiva e le parti più necessarie dell'anatomia. Sebbene in Dresda, ov'egli allora si trovava, non ebbe però occasione di studiar questa scienza sopra i cadaveri, e si contentò di apprenderla dai libri e su le aride ossa degli scheletri.

Dopo tali studj incominciò a disegnar le figure antiche per parti, della stessa grandezza delle originali, come le aveva portate suo padre da Roma; e per la notte copiava con lume artifiziale modelli in piccolo delle suddette statue. Con questo esercizio metteva in pratica quello che aveva imparato di prospettiva e di anatomia, notando gli scorci e la diminuzione de'membri e come varian di forme i muscoli in azione. Si erudiva ancora degli effetti della luce, della sua degradazione, delle ombre, de'riflessi, le quali cose si distinguono meglio con la luce artifiziale che con quella del sole; e con tal mezzo e ripetendo le stesse operazioni nel giorno (*a*), comprendeva meglio la forza del chiaroscuro. In questa guisa egli impiegò il suo tempo fino all'età di dodici anni.

Conoscendo allora suo padre che il ragazzo già cominciava a studiare con riflessione, e che era tempo di formare in lui quello che fuori d'Italia non si apprende, cioè il buongusto, risolvette condurlo a Roma, come effettivamente eseguì nel 1741. Restò attonito il giovinetto Mengs alla vista di tanti

(*a*) Questa parola non s' intende facilmente; e siccome nelle opere di Mengs occorre spesso, si spiegherà altrove. AZARA.

begli oggetti che offre questa capitale delle arti; e voleva abbracciarli tutti, ma fu ritenuto da suo padre, il quale gli fece studiare i più perfetti, benchè i più difficili, come il Laocoonte, il Torso di Belvedere e le opere di Michelangelo nella cappella Sistina. Dopo avergli fatte disegnare tali cose in differenti punti, gli fece studiare nelle stanze di Raffaello le più belle teste e alcune figure vestite, per prendere quel gusto di pieghe, in cui Raffaello è sì eccellente.

Era Ismael pittore del re di Polonia, Augusto III, e bramando inviargli qualche saggio dell'abilità di suo figlio gli fece copiare in miniatura due quadri di Raffaello, che erano allora nel noviziato e nella casa professa, spettanti allora ai Gesuiti; e volendo nel tempo stesso mandare a Sua Maestà un quadro a smalto bastantemente grande in quel genere, ordinò al fanciullo che facesse un disegno di sua invenzione, che il genitore eseguì in ismalto sino a un certo termine, e lasciò poi che il figliuolo gli desse l'ultima mano. Ne risultò un'opera la più pregevole che siasi mai fatta in questo genere; poichè Ismael era il migliore smaltista che siasi finora conosciuto e le sue opere si hanno per imprezzabili pel suo bel colorito e per la pratica dell'arte. Il suo solo difetto era di non aver avuta in sua gioventù migliore scuola di disegno: egli lo conosceva, e però inculcava tanto al figlio di studiare questa parte.

Abbiam veduto finora Ismael dirigere gli studj di suo figlio e dargli un'educazione che ha tanto contribuito a' suoi progressi nell' arte e alla sua condotta nella vita; convien toccare anche il di lui

carattere. Uomo più duro per i suoi figli non si è mai conosciuto. Esigeva da loro la fatica più indefessa, senza accordar mai la minima ricreazione. Erano già grandi e non avean trattato, o appena parlato con altre persone che co' suoi familiari; e tanti, co' quali Ismael frequentemente praticava, ignoravano ch'egli avesse figli. La sua passione per la musica potè soltanto ammollirlo ad ammettere in sua casa un certo signor Annibale, molto conosciuto e meritamente amato alla corte, il quale per una rara combinazione (come vedremo) fece conoscere al re di Polonia il merito del giovane Mengs. Quando usciva di casa vi lasciava chiusi i figli, e al suo ritorno faceva un rigoroso esame se aveano adempita la tassa imposta loro durante la sua assenza. Le sue riprensioni eran più da severo padrone che da padre: era un vero tiranno di sua casa. In Roma teneva lo stesso metodo. Conduceva il nostro Antonio al Vaticano, gli ordinava quello che dovea fare in quel giorno, e con un fiasco d'acqua e con un pane ve lo lasciava fin all' imbrunire: ritornava poi per ricondurlo a casa a farsi render conto dello studio fatto. Si può ben supporre che la conferenza fosse assai rigida.

Questo tenore di studio rese così riflessivo il giovane che poteva far la storia di tutti i pensieri di Raffaello. Quindi io ho avuto il diletto di sentirlo spiegare avanti le pitture delle suddette stanze le idee tenute da Raffaello nel farle. Dal modo con cui una parte era dipinta, egli dimostrava che da quella avea principiato, perchè ivi si scorgeva la sua prima maniera. La seguente eseguita in altro

stile mostrava la riflessione che necessariamente dovea aver fatto il pittore per quel cangiamento. Notava le correzioni e i pentimenti, donde egli traeva riflessioni tali che finito di riveder la pittura si avea la storia di quante idee eran passate pel capo di Raffaello nell'eseguire quell'opera. Mengs spiegava ciò con ragioni e con osservazioni sì chiare e sì evidenti che l'intendimento era costretto ad arrendervisi, come a dimostrazioni geometriche (*a*).

Questa educazione, sì favorevole per l'arte, sì poco conveniente per la persona di Antonio, che gli fomentò un'abitual timidezza a segno che chi nol conosceva, lo prendeva per un rustico; una grande ignoranza del mondo lo rese spesso difettoso nella condotta civile: certe maniere legate che mostravano una specie di diffidenza, e finalmente una trascuratezza d'interessi ha fatta l'infelicità sua propria e della sua famiglia finchè ha vissuto.

Dopo tre anni di sì fatto studio a Roma egli ritornò a Dresda, dove si applicò a dipingere a pastello, e vi fece il suo proprio ritratto in due maniere e quello del suddetto signor Annibale, pel cui mezzo fu conosciuto da quel sovrano. Dubitandosi però che un ragazzo di così poca età fosse capace di far quelle cose, ordinò Sua Maestà che in presenza d'una pittrice italiana, disce-

(*a*) Egli fece maggiori osservazioni sulle pitture di Raffaello la seconda volta che tornò a Roma, ed eseguì i contorni delle teste della scuola d'Atene lucidati sull'orginale che poi sono state incise in rame con grandiosità di bulino da Domenico Cunego dopo la di lui morte. FEA.

pola della celebre Rosalba Cariera, facesse il ritratto di suo marito. Fu fatto. Il re rimase sorpreso di tanta abilità e volle subito il suo. Vi espresse Mengs la più perfetta rassomiglianza con quella bontà e nobiltà, ch'erano il carattere di quel monarca, da cui meritò d'allora in poi la maggiore stima e clemenza. In quell'anno, 1745, il re si ritirò in Polonia per causa della guerra, e fatta la pace ritornato a Dresda, desiderò avere i ritratti di tutta la famiglia di Mengs, e volle che Antonio facesse quello di suo padre, e che sua sorella maggiore, la quale anche dipingeva egregiamente, facesse il suo: tutti furono collocati nel suo gabinetto de' pastelli. Antonio fu dichiarato pittor di camera con secento talleri di soldo (a) e con abitazione, senz'altr'obbligo che di fare per preferenza quelle opere che gli si chiedessero, le quali gli si pagherebbero a quel prezzo ch'egli stesso le tasserebbe.

Antonio non accettò questa fortuna senza la permissione di ritornare a Roma, pretensione che scandalizzò il conte de Bruhl, ministro il più potente presso il suo sovrano. Questi però in vece d' offendersi approvò l'idea del pittore, e gli accordò licenza con tutta la buona grazia.

Ritornato a Roma con suo padre e con due sorelle, presero casa presso al Vaticano per maggior comodità di proseguir gli antichi studj, disegnando pitture e statue, frequentando accademie e lezioni anatomiche nell'ospedale di Santo Spirito. Fece

(a) Questo fu nel 1746. FEA.

nel medesimo tempo alcune miniature (*a*) per compiacere suo padre. In questi esercizj s'impiegò quattr'anni, e dopo si diede alla composizione. Un quadro, in cui egli dipinse la Sacra Famiglia, incontrò grande applauso; vi accorsero i primi personaggi della città ad ammirarlo, e Antonio si rese noto in Roma e talmente stimato che parecchi signori s'impegnarono di fissarvelo, esibendosi d'ottenerne la licenza dal suo sovrano e di assegnargli un certo numero di opere. Questa offerta andava tutta al cuore di Mengs, per essere così a portata di proseguire i suoi studj alla vista di tante maraviglie dell'arte che si contengono in Roma. Ma suo padre stimò maggior vantaggio ristabilirsi in Sassonia, e l'effettuò. Prima però di partire Antonio si maritò con una giovane assai bella ed onesta, chiamata Margarita Guazzi, che egli aveva conosciuta cercando un modello per la testa della Madonna del riferito quadro.

Aumentata così la famiglia partì da Roma sul finire del 1749, e giunse a Dresda pel Natale. La rigida stagione di quel clima freddo e varj disgusti domestici cagionarono gran malinconia al nostro Mengs. Suo padre, per ultimo tratto di dispotismo, si appropriò quanto era in casa, e fino i soldi guadagnati dal figlio; cosicchè lo mise in istrada senza mobili e senza danaro. Alcuni amici, e particolarmente il buono signor Annibale, che fino alla morte gli è stato fedele amico, lo ajutarono

(*a*) Fece una Maddalena mezza figura e una Madonna col Bambino e s. Giovanni, inviate a S. M. che le pagò. FEA.

con generosità; ma sopra tutti il re e suo figlio, il principe elettorale, lo consolarono coll'assegnargli comoda abitazione e carrozza. Cercò in oltre il titolo di primo pittor della corte, e Sua Maestà glielo concesse graziosamente in luogo di Mr. Silvestre, che si ritirava a Parigi, e gli accrebbe la pensione fino a mille talleri senza alcun obbligo. Da quel punto furono infinite le beneficenze e gli onori che quel sovrano e tutta la real famiglia versarono sopra Mengs, e io posso attestare per riprova del suo bel cuore che non si dava occasione (e se ne davano molte) di far menzione di quella corte ch'egli non s'intenerisse di gratitudine.

Aveva il re Augusto fatta costruire una chiesa bastantemente grande nel suo palazzo, la quale fu consagrata nel 1751, e volle che Mengs vi dipingesse il quadro dell'altare maggiore e gli altri due laterali (*a*).

(*a*) Qui è da notarsi un fatto molto onorifico al nostro Mengs, riferito dal consigliere Bianconi nell'Elogio di lui, *pag.* 22, ediz. di Milano: cioè che essendo sospesa e quasi abbandonata la fabbrica di questa chiesa reale, grande quanto una delle grandi di Roma, posta in una bella piazza fra l'Elba e il palazzo elettorale, per un timor panico che fosse per rovinare la gran navata di mezzo; Mengs, allora in età d'anni 23, andò a trovare il Chiaveri architetto, e con lui e suo padre Ismaello andarono a vedere ed esaminare attentamente la fabbrica. Avendo scoperto Mengs che il timore non avea fondamento, ma che forse era nato da qualche cabala per opprimere quell'architetto, ne informò Augusto III, il quale diede ordini così severi che subito si continuò il lavoro e arrivò felicemente al suo termine. FEA.

Egli fece questi ultimi a Dresda, ma per l'altro cercò la permissione di andare a farlo in Roma, sì per rimettersi in salute che gli si era molto deteriorata in quel clima, come per poter fare un'opera più perfetta nel paese delle belle arti. Sua Maestà, che bene intendeva il valore della differenza de'paesi ed era istruita della storia de'pittori e de' vantaggi che trovano in Italia per perfezionare le loro opere, gli accordò la licenza richiesta.

Nella primavera del 1752 ritornò Mengs a Roma con sua consorte e con una figliuola nata in Dresda, la quale è oggi moglie di d. Emanuele Carmona, incisore celebre a Madrid. Il cielo di Roma ristabilì la salute a Mengs, e la soddisfazione di vedersi nel centro delle arti ricreò la sua mente per lavorar con più fervore. La prima opera che gli si presentò, fu una copia del gran quadro di Raffaello, chiamato la Scuola di Atene per mylord Northumberland (*a*). Egli accettò questa commissione a solo riflesso di studiare sempre più quello straordinario pittore. In fatti egli confessava poi che allora conobbe quanto imperfettamente egli aveva inteso Raffaello ne' suoi primi anni.

Terminata questa copia, pose mano al gran quadro di Dresda col maggior impegno e gusto; e mentre era molto inoltrato sopravvenne la guerra

---

(*a*) Prima di questa commissione aveva già fatto la bella Maddalena in piccolo, per la quale fu ricevuto accademico di s. Luca. Avea fatto a pastello in tela poco più grande di tela da testa, il ritratto della regina di Polonia, i ritratti del signor Suimena e sua sposa; e avea cominciato il quadro di Dresda. FEA.

tra l'imperadrice regina e il re di Prussia che cagionò l'invasione della Sassonia e la fuga del re da'suoi stati, donde provenne l'interruzione degli stipendj (*a*). Ridotto Mengs alle maggiori angustie fu costretto di accettare que'lavori che gli si presentavano da' particolari per mantenere la sua famiglia che ogni anno cresceva. Pensò che bisognava farsi conoscere maggiormente al pubblico per mezzo di qualche opera che spiccasse alla vista di tutti; e a tal effetto abbracciò l'occasione di un quadro a fresco che i Padri Celestini volevano fare nella volta della lor chiesa di sant' Eusebio. Il padre abate del Giudice desiderando che i suoi religiosi non trovassero altro pittore corrispondente al pochissimo danaro che cercavan dargli, si portò da Mengs e gli propose se voleva farlo, dicendogli però chiaramente il poco che poteva pagargli, e *che doveva far conto di lavorare per elemosina, poichè soltanto poteva egli far le spese de'palchi e de'muratori, e donargli dugento scudi* (*b*). Malgrado sì inique condizioni Mengs accettò l'impresa pel desiderio di farsi conoscere e di esercitarsi in un genere di pittura, in cui niuno allora si impiegava in Roma, dachè Corrado Giaquinto era passato a Madrid (*c*). Terminata l'opera, riportò

(*a*) Si veda in fine dell' opera appresso una lettera a Guibal del 14 agosto, 1756. FEA.

(*b*) Ebbe anche il mantenimento di tavola mattina e sera, abitazione e qualche regalo. Il signor Maron, che era molto pratico del fresco, lo ajutò in quell'opera, della quale il cav. d'Azara ha acquistato poc'anzi il disegno colorito. FEA.

(*c*) Erano parecchi in Roma che lavoravano a fresco.

un grande applauso generale, tenendosi prima per impossibile eseguire a fresco tinte di quella fatta. E benchè la composizione non fosse del gusto dei pittori dell'ultime scuole non potevano però censurarvi difetti essenziali, e fu celebrata più di quello che lo stesso autore poteva sperare.

Quando egli partì da Dresda il re gli avea dato ordine di portarsi a Napoli per farvi i ritratti di tutta quella famiglia reale, proibendogli di chiederne niente. Questo andava bene, quando le paghe della sua corte erano in corrente, ma essendo sospese per la ragione suddetta, senza speranza che si rimettessero presto, era forzato pensare in altro modo; perciò il duca di Cerisano, ministro di quella corte in Roma, il quale insisteva per que' ritratti, e per il prezzo, ebbe da lui una nota de'prezzi, che gli si davano per le sue opere in Sassonia, protestando per altro che avea ordine in contrario dal suo sovrano. La risposta, che gli si diede, fu, che la regina avesse detto, che era esorbitante il prezzo richiesto pei ritratti, e che non era necessario ch'ei li facesse. Ecco uno de' tanti tratti che l'invidia degli artisti cortigiani ha posto in opera contro Mengs, il quale pel suo carattere onorato e sincero era incapace di conoscerli, e di guardarsene. In sequela di ciò accadde che avendolo il re di Napoli incaricato di fare un quadro per la cappella di Caserta, e avanzatigli trecento zecchini per la metà del prezzo, gli capitò una let-

---

Stefano Pozzi dipinse nella chiesa di s. Apollinare, Placido Costanzi in s. Giovanni in Laterano, il Bicchierari in altre chiese. FEA.

tera dell' architetto primario di Sua Maestà nella quale gli si diceva che prendesse pure tutto il suo comodo per quel quadro, perchè non se ne parlerebbe per molti anni. Ma poco dopo ito a Napoli il conte di Lagnasco, ministro di Polonia in Roma, questi assicurò Mengs che la regina era molto maravigliata di lui; che dopo ch' ella gli avea accordato quanto avea richiesto, egli non avesse fatto i ritratti, e che non avendo neppure voluto accettare gli altri quadri della cappella di Caserta, ne avea incaricato altri pittori. Bastò questo a Mengs per conoscere i segreti raggiri dell' emulazione, e come facilmente si fa abuso dell' autorità la più rispettabile.

Per ismentire questa calunnia terminò presto Mengs il suo quadro, e lo portò a presentare al re nel mentre che stava per partire per la Spagna a prender possesso di que' regni a cagione della morte di suo fratello Ferdinando VI. Sua Maestà lo aggradì con somma benignità, e lo incaricò di fare il ritratto del figlio che lasciava re in Napoli. Ma anche per eseguire ciò dovette incontrare delle difficoltà frapposte da chi presedeva al governo di quel regno, e gli si fece anche sentire che avrebbe fatto bene a partirsi da quella capitale.

Ritornato a Roma intraprese a dipingere la volta della galleria della villa del cardinale Alessandro Albani, dove rappresentò Apollo con la Memoria, e le Muse sue figlie. In quest' opera ei si approfittò molto di quel che avea osservato nelle pitture d'Ercolano vedute nel museo di Portici. Figurò un quadro attaccato al soffitto, conoscendo l'error grande di fare queste opere col

punto *da sotto in su*, com' è costume moderno, poichè non vi si possono evitare gli scorci disaggradevoli che sempre occultano la bellezza delle figure. Pure per non urtare interamente la moda fece i due quadri laterali, dove non entrava che una figura sola per ciascheduno, scorciati secondo il gusto moderno. Fece nello stesso tempo varj quadri ad olio per particolari: una Cleopatra supplicante a'piedi di Cesare (*a*), una Madonna col Bambino, con san Giovanni e san Giuseppe, altre tre mezze figure per Inghilterra, e una Maddalena di figura intera pel principe di san Gervasio in Napoli.

In questo tempo capitò in Roma Mr. Webb, giovane inglese, viaggiatore, il quale non avea altra nozione delle belle arti, che quel poco, che ne aveva letto negli autori greci e latini studiati nel collegio donde era di recente uscito. Pieno egli di vivacità e di brama di distinguersi procurò d'essere introdotto presso Mengs, il quale, scoperto in lui un grande amore per l'antichità, se ne innamorò ben presto, e come ad un suo proprio figlio gli comunicò quanto sapeva su la sua arte, e gli diede copie del Trattato della bellezza, e delle riflessioni sopra i tre grandi pittori. Ritornato in patria il Webb si affrettò di pubblicare il suo Trattato della pittura (*b*), che non è che l'intero sistema di Mengs ornato di qualche passo di Pausania e di Plinio, senza mai nominare il fonte donde egli aveva tratto tutto il suo sapere,

(*a*) Si veda la lettera al signor Hor. FEA.

(*b*) Webb *Inquiry into the Beauties of Painting*. AZARA.

anzi per più occultare il suo plagiato si avanzò a dire che al giorno d'oggi non v'era al mondo alcun pittore di merito, nè persona cui fossero note le idee che egli dava alla luce. Mengs rise quando Mr. Maron, io e molti altri, testimonj di questa scena, gli facevamo osservare tanta soverchieria letteraria.

Winkelmann scrivendo a Mr. Usteri nel 1762, si spiega così su questo autore: « Je suis charmé « que ma mémoire soit meilleure que la vôtre « aut sujet de l'ouvrage anglois. Je vous ai mar- « qué dans le temps que ce qu' il y a de meilleur « dans ce livre est tiré d'un manuscrit sur la « peinture que Mengs communiqua à l'auteur, « que j'ai beaucoup connu. Cependant le *fat* ose « avancer qu' il n'y a point de peintre qui soit « en état de faire par lui-même les observations « qu' il donne, tandis que c'est de Mengs qu'il a « emprunté ces observations. »

Pensava in questo modo Mengs di doversi fissare in Roma, quando Carlo III, che in un sol momento avea penetrato in Napoli il di lui merito, lo invitò per mezzo di don Emanuel de Roda, allora suo ministro in Roma, di passare in Ispagna al suo servigio, offerendogli due mila doppie di soldo, casa, carrozza, e tutte le spese della pittura; e in caso di accettare gli esibiva l'occasione di una nave da guerra, che da Napoli era per ritornare in Ispagna. Mengs vi s' imbarcò con la sua famiglia, e sbarcò in Alicante felicemente il dì 7 di ottobre del 1761.

Giunto a corte fu accolto dal re con tanta bontà che ne restò sorpreso egli stesso, e gliela continuò

Sua Maestà con una costanza eroica, finchè ha vissuto, a dispetto delle trame dell' invidia, e di molte stranezze dello stesso Mengs. Quando questi arrivò a Madrid il re teneva al suo servigio Corrado Giaquinto, il miglior pittore a fresco della scuola napoletana, e Giambatista Tiepolo, il migliore della veneziana. Malgrado questi ostacoli, subito che Mengs fece vedere il suo primo lavoro, non ostante che punto non si rassomigliasse a quelli degli altri, tutta la nazione lo acclamò per quel gran pittore ch' egli era (*a*). La stessa emulazione dovette simulare applauso per potere con più sicurezza, e cautela preparare il suo veleno.

Il numero delle opere fatte da Mengs a fresco, e ad olio nella Spagna è incredibile rispetto al tempo, e alla poca salute che vi ha goduto. Darò non ostante alla continuazione di queste memorie un ragguaglio di tutte, contentandomi per ora di accennare le principali, proseguendo la relazione della sua vita. Incominciò egli dal dipingere la volta della camera del re, dove rappresentò la Corte degli Dei, e vi fece spiccare l'espressione la più sublime, l'armonia la più pura, e le tinte le più soavi a fresco, non mai vedutesi fino ad ora in altro pittore del mondo. Gl' ignoranti nel tempo stesso che rimanevano incantati a questa pittura,

---

(*a*) Mengs scrisse al suo Guibal di Madrid il 23 dicembre, 1761: « Io ho per competitori il signor Corrado e Tiepoletto, tutti due bravi nel fresco, ma non sanno fare il fresco che paja caldo. Certo che dal tempo che voi eravate in Roma ho imparato molto, principalmente nella pratica. » FEA.

chiamavan fredda, e disanimata la sua composizione, perchè erano avvezzi a giudicare per mezzo de' soli occhi, e a fare poco, o niuno uso della ragione. Quel riposo delle figure, e quel carattere di divinità, che occulta tutte le imperfezioni, e necessità umane, non può muovere chi è tagliato pel fracasso di Giordano, e per le storpiature di Corrado.

Nell'appartamento della regina madre, oggi abitato dalla infanta donna Giuseppa, dipinse l'Aurora col medesimo stile di bellezza, e pare che le Grazie, in premio d'averle dipinte sì leggiadre nella prima volta, gli porgano la mano per rappresentare la sposa di Titone. Nelle quattro facciate ei fece le quattro Stagioni dell' anno con allusioni sì belle, che l'immaginazione non può andare oltre. Nell'appartamento della principessa fece quattro quadri delle quattro parti del giorno con la stessa bellezza, e con quella grazia, che caratterizza tutte le altre sue opere. Tutto ride in quella camera destinata per una principessa, gioja e delizia della nazione. Nell'altare dell' oratorio privato di Sua Maestà dipinse a fresco una Sacra Famiglia, nel breve tratto di otto giorni, e vi fece vedere quanto possedeva egli la sua arte, poichè seppe eseguire con la prestezza di Giordano le bellezze corrette di Raffaello.

In quel tempo ei dipinse ancora varj quadri ad olio pel re e per le persone reali; e Sua Maestà, il cui fino gusto per le arti non ismentisce mai, gli fece fare tutti i quadri dell' appartamento ove dorme, fin anco i soprapporti. Tra queste opere farò per ora soltanto parola della Deposizione, come

la più singolare che siasi mai veduta dagli uomini. Ciascun pittore si è ordinariamente contraddistinto in una parte, la quale ha dato il carattere alle sue opere: Apelle nella grazia; Aristide e Raffaello nella espressione; il Correggio nel chiaroscuro; Tiziano nel colorito, ecc.; ma abbracciar tutte queste cose, e produrre eguali bellezze nel genere grazioso, nel robusto, nel naturale, nell' alterato, e condurle tutte con la stessa filosofia, era riserbato al solo Mengs. Chi vede i suoi quadri graziosi non crederà che la stessa mano abbia potuto dipinger questo. Tutto vi spira dolore e tristezza. Il tuono generale del colore si rassomiglia al modo dorico della musica e dell' architettura. Ciascuna figura mostra quel grado di dolore che corrisponde al suo carattere. Nel Cristo morto si vede un cadavere che ha patito infinitamente; ma vi si distingue ancora un corpo perfetto ed una bellezza divina. Non lo sfigurò con piaghe o con sangue, come han fatto altri pittori di fama che han posto il loro studio a chi poteva più straziarlo e farne un morto il più orrendo: gente ignorante che opera per i sensi materiali d'altri ignoranti simili a loro. Mengs era filosofo e dipingeva pei filosofi. La Vergine, in piedi e con gli occhi fissi al cielo, sembra offrire al Padre il sagrifizio del maggior dolore che l'umanità possa soffrire. La positura estatica e immobile, le braccia aperte e cadenti, i muscoli del viso senza moto, finalmente il suo manto turchino con la veste d'un colore smorto contrapposto alla pallidezza della sua faccia fanno un'espressione che non si può mirare senza intenerirsi. Nella Maddalena il dolore è più umano, ed ella par tutta oc-

cupata nella cura del cadavere. Una molitudine di lagrime versate da'suoi begli occhi indicano la tenerezza del suo cuore. San Giovanni, co'muscoli della fronte gonfi e cogli occhi pregni di sangue in vece di lagrime, spiega l'intensità del patimento, di cui è capace un giovane robusto che non può prorompere in pianto. Un servo che, portando un vaso d'aromi pel sepolcro, si mette a contemplare questo spettacolo, esprime quella stupida situazione, propria di chi patisce macchinalmente e senza interesse: le altre immagini risentono e mostrano quella pena che deve anche provarsi macchinalmente. In fine quello che spetta al paese e al luogo della passione è soltanto accennato, per non divertir la vista dall'azione principale; ma tutto mostra l'orror della scena, in cui ha patito il Signore dell'universo. Questo quadro deve chiamarsi il quadro della filosofia, e con più verità che delle pitture della ruina di Troja nel tempio di Giunone cartaginese, si potrebbe dire *sunt lacrymæ rerum, et mentem mortalia tangunt.*

Occupato Mengs in adornare il palazzo del suo sovrano cercò anche rendersi utile col formare nella Spagna una scuola delle arti, e propose all'accademia, di cui egli era membro, varj regolamenti secondo le sue sublimi idee. Furono abbracciati: ma nel metterli in pratica, l'ignoranza e la passione seppero tendere tali reti al suo incauto e innocente genio, che non solo non si eseguirono, ma furono ritorti a disgustarlo de' suoi progetti e fino a intaccare la sua riputazione. Tiriamo un velo sopra questa scena delle miserie umane, anzi copriamola d'obblio per onore dell'umanità.

Le afflizioni dell'animo, la privazione d'ogni sollievo e il disordinato metodo di lavorare sconvolsero interamente la salute di Mengs. Prima dell'alba ei si metteva a dipingere a fresco e senza interruzione, neppure per pranzare, proseguiva fino a notte: allora, prendendo pochissimo alimento, si chiudeva in sua casa ad un nuovo lavoro, a disegnare e a preparare i cartoni pel giorno seguente. Avea mandata a Roma la sua famiglia, e con ciò si era privato dell'unico sollievo e diletto che poteva avere. Si aggravò la sua infermità, perdè lo stomaco e cadde in una consunzione tale che ognuno lo credeva prossimo a morire. In questo stato il re gli concedette licenza di ritornare a Roma; ma non potendo reggere alla fatica del viaggio fu costretto fermarsi a Monaco, dove l'abilità d'un medico e la bontà dell'aria lo rimisero in forze per continuare il cammino. Giunto qui incominciò a rincorarsi e si rimise bastantemente. Vi dipinse un quadro di Cristo e della Maddalena nella situazione del *Noli me tangere.* Ne intraprese poi un altro molto maggiore pel re, rappresentante la Natività. In questo egli ebbe in mira di lottar con Coreggio nella sua famosa Notte. La posterità giudicherà se egli lottò bene e se vinse. Siccome nel quadro della Deposizione tutta la scena rappresenta il dolor più sublime, questo al contrario esprime la bellezza più ridente che i sensi e la ragione possan godere.

Non vi si vede altra luce che quella che sfolgora dal bambino Dio, e tutto v'è illuminato in maniera che par che la vista passi al di dietro delle figure. Le loro carni sono sì veraci che se Tiziano

fosse stato capace di farle eguali non le avrebbe sicuramente sapute scegliere con quella proprietà, con cui Mengs le scelse. La Vergine non è una bella villana o contadina, come quelle che impiegava Raffaello in somiglianti casi, il quale giammai non s'innalzò sopra il più bello che si trova nella natura. Mengs seppe figurare una bellezza eroica e di mezzo tra il divino e l'umano. Tra i pastori e la compagnia v'è anco il suo ritratto. Egli fece pure pel re due quadri piccoli, san Giovanni e la Maddalena, che sono stati incisi da suo genero Carmona.

In questo tempo gli fu proposto per parte del Papa Clemente XIV di dipingere qualche cosa nel Vaticano. Era questo il suo desiderio più favorito, per lasciare di sè alcuna memoria in quell'emporio dell' arti: onde accettò subito la proposizione; ma con protesta di non doversi parlare di paga.

Intraprese dunque la pittura del gabinetto del museo che si destinava nel Vaticano per custodia de' frammenti dei papiri antichi. Nel quadro di mezzo alla volta egli rappresentò lo stesso museo e in esso la Storia, che sopra al Tempo sdegnato scrive le sue memorie: Giano da un fianco e dall'altro un Genio in atto di portare al museo alcuni rotoli di papiri: la Fama volando annunzia al mondo il museo, e senza essere tanto orrenda, come la sorella d'Encelado, si conosce nondimeno lei essere *pedibus celerem et pernicibus alis.* La composizione, il colorito più brillante e soave che se fosse ad olio, la magia del chiaroscuro, l'espressione e una certa armonia e riposo, che acquieta

e fissa la vista, rendono questa pittura il primo fresco del mondo senza alcuna esagerazione. Su i soprapporti egli effigiò Mosè e san Pietro, seduti entro nicchie accompagnati da' Genj. Nella fisonomia del primo si scorge l'autorità del legislatore confidente di Dio, e nel secondo la Fede, che non esamina. Egli dipinse quest' ultimo a tempra, per non danneggiare con la calce del fresco le dorature che intanto s'eran fatte per gli ornamenti (*a*). I quattro Genj che accompagnano le nicchie, sono d'una bellezza ideale tanto sublime che lo sguardo non si sazia di mirarli, nè la ragione di ammirarli. Anco gli ornati di questo sontuoso gabinetto sono di suo disegno e diretti da lui, e alludono alle arti egizie, per essere i papiri manifattura di quel paese. I marmi, i bronzi, l'architettura han tutti la stessa allusione: il solo pavimento non è disegno di Mengs (*b*).

Quando egli faceva quest' opera eran circa tre anni che trovavasi in Italia, e si era ben rimesso in salute, per conseguenza non avea alcuna buona

---

(*a*) La vera ragione, per cui fece così il s. Pietro, e i due Genj accanto, come mi assicurano il signor Maron e il signor Unterperger che vi lavorò insieme, fu perchè Mengs non avea tempo da aspettare che il fresco si asciugasse, e per farvi qualche ritocco, se ve ne fosse stato bisogno. Perciò scelse la tempra che si secca subito e se ne vede immediatamente l'effetto. Sono però le pitture di una egual forza, e vivezza che non si distinguono le une dalle altre. FEA.

(*b*) Per il pavimento egli fece un disegno da eseguirsi in musaico. Quello che fu eseguito è del Pelucchi. Si veda la lettera a monsignor Archinto. FEA.

ragione di trattenervisi tanto, senza darne conto al re, il quale nondimeno gli continuava i suoi soldi, come se lo stesse servendo a Madrid. Aveva in oltre intrapresa l'opera dei papiri senza licenza e senza sua saputa. Qualunque altro sovrano fuorchè Carlo III si sarebbe risentito di questo abuso di bontà; ma l'instancabile di lui pazienza si contentò di farmi indagare riserbatamente le ragioni che ritenevano Mengs in Italia. Io rappresentai a Sua Maestà il vero, scusando Mengs con la sua passione per Roma, dove è il centro delle belle arti; con la tenerezza per la sua famiglia, da cui non avea coraggio staccarsi, coll' amore per la gloria, tanto propria e scusabile in un artista del suo merito, per lasciare una memoria a lato di quelle di Raffaello (*a*), e finalmente rilevai la sua delicatezza in non aver chiesto nulla da altro sovrano, perchè serviva il re di Spagna, promettendo nello stesso tempo che io avrei fatto in modo ch'egli partisse presto per Madrid.

Alla insinuazione indiretta ch'io gli feci, egli si turbò e prese la risoluzione precipitosa di lasciare incompleta l'opera dei papiri e partirsene immediatamente. Niuna riflessione fu capace di distorlo. Fu prima a Napoli a fare i ritratti di quei sovrani, come avea promesso all'augusto genitore. Ma in vece di terminarli tutti e due, secondo la premura, con cui era partito da Roma, si trattenne in Napoli tutto l'inverno e se ne ritornò con le sole teste dipinte. Giunto qui non potè resistere alla voglia di terminare quel che mancava alla

(*a*) Si veda la lettera suddetta. FEA.

camera dei papiri; e fu allora ch'ei fece il quadro del surriferito san Pietro.

Finalmente si staccò di Roma per ritornare in Ispagna con tutta la sua famiglia, ad eccezione delle sue cinque figliuole che lasciò in un convento raccomandate a suo cognato, il celebre pittore signor Maron. Quattro mesi dopo, passando io per Firenze per andare a Parma, lo ritrovai colà detenutovi dalla regolare sua irresoluzione, e al mio ritorno due mesi dopo accadde lo stesso. In quel breve mio soggiorno in Firenze fece egli il mio ritratto, e la sua amicizia gli fece fare una maraviglia dell'arte. Ritornato io in Roma e dovendo cinque mesi dopo ripassare per Firenze, lo indussi finalmente a partire per la Spagna. Ei lasciò in quella città due quadri, uno per la Granduchessa e l'altro pel Granduca. Il primo rappresenta la Vergine col Bambino e san Giovanni e con due angeli ai lati, tutti un poco più di mezze figure (*a*). La bellezza di queste immagini incanta gl'intelligenti e chiunque non lo è. Tutto è ideale, nè la natura offre oggetti sì belli. L'altro quadro è il sonno di san Giuseppe, ed è impossibile esprimer meglio gli effetti del sonno e nello stesso tempo si conosce un uomo che ha dormito agitato da pensieri. Prima di partire da Firenze terminò il ritratto del cardinale Zelada, che avea cominciato in Roma, e fece ancora altre piccole operette.

In questi anni che Mengs dimorò in Italia, studiò, o, per meglio dire, migliorò di molto la sua

(*a*) Si veda la lettera al signor Ratti del 31 gennaro, 1770. FEA.

maniera (*a*). Chiunque vorrà paragonare le sue opere anteriori a quest' epoca con le altre fatte dopo ravviserà questa differenza. Lo studio più serio fatto su l'antico e specialmente su le pitture di Ercolano, gli manifestarono il vero fonte della bellezza e la strada per cui i Greci la rinvennero. Nelle sue prime opere, non ostante la sua correzione, il suo colorito e la sua poesia, si scorge talvolta lo studio e la lima. Nelle ultime tutto è facilità, tutto è grazia, e sembran fatte con la stessa forza insensibile, e occulta, con cui fa le sue la natura. Il suo chiaroscuro ha anco più vigore; e gli effetti della luce riflessa, e della prospettiva aerea fanno un' illusione tale che non si trova in niun altro pittore.

In questo stile ei dipinse a Madrid il gran salone dove pranza il re: questa sola opera basterebbe a fare la riputazione di molti pittori. Sopra la mensa di Sua Maestà, ei figurò l'apoteosi di Trajano, principe spagnuolo il più buono di quanti occuparono il trono de'Cesari e il modello del Trajano che ora regge le Spagne. In fronte vi è il tempio della Gloria, dove conducono tutte le Virtù che riuniscono la composizione. Ma di questa pittura

---

(*a*) *Maniera* in pittura si prende in buono e in cattivo senso. In buon senso vale lo stesso che *stile*; e perciò dicesi, che Raffaello, per esempio, ebbe tre maniere. In cattivo senso è quella pratica che hanno i cattivi pittori di copiar loro stessi, e di ripetersi coll'allontanarsi dal vero; cosicchè fanno tutte le cose in un solo modo. La peggior taccia d'un pittore è dirglisi *amanierato*. Giordano, Solimena, Corrado, con tutta la sua scuola, sono modelli di *amanierati*. AZARA.

e di tutte le altre che Mengs lasciò in Ispagna, parlerò nella relazione che darò a parte.

Nel teatro domestico de' principi in Aranjuez dipinse la volta, e nel suo mezzo il Tempo irato che rapisce il Piacere, dalla cui testa cadono i fiori della ghirlanda. Questa immagine è delle più graziose composte da Mengs, e nell'espressione si vede l'ingiuria del Tempo e il precetto d'approfittarsene. Il restante della volta è accompagnato da Cariatidi a chiaroscuro che saranno un monumento e una scuola del disegno di questo grande uomo.

Sembra impossibile che in poco più di due anni che Mengs era ritornato a Madrid, vi abbia egli potuto dipingere tante cose, quante ne dipinse. La difficoltà però cessa quando si considera l'applicazione, e l'incessante lavoro di un uomo che in tutta la sua vita non si distrasse in altro, e non fece che dipingere e studiare.

Ma queste fatiche oppressero la sua salute e mossero l'animo del re a condiscendere al suo desiderio di ritornarsene a Roma, centro delle sue brame. Sua Maestà lo trattò con la generosità che è propria di lui, lasciandogli piena libertà, e tremila scudi di paga, con altri mille di più da ripartirsi in pensioni per doti alla sue figlie.

Ecco Mengs in Roma in mezzo alla sua famiglia con una riputazione la più bene stabilita per tutto il mondo e con fondi da non ricercar più la sua sussistenza con la fatica. Sembra che dovesse esser l'uomo il più tranquillo e il più felice dell'universo. Avvenne nondimeno tutto il contrario. In poco tempo perdè la consorte che egli idola-

trava e con ragione, poichè ella era un esemplare di virtù, di onestà e compiacenza pel suo caro sposo. Da quel punto gli si alterò l'immaginazione in guisa che divenne un continuo flagello di sè stesso e di chi vivea con lui. I suoi mali antichi ripresero maggiori asprezze e ne produssero dei nuovi. L'impressione del freddo che sempre gli nocque e che in quell'inverno fu qui eccessivo, lo fece dare in un altro estremo di vivere e di dipingere in appartamenti chiusi con gran camini accesi, con istufe e con bracieri pieni di fuoco. Questo eccedente calore del fuoco rarefaceva e diseccava l'aria più di quel che conveniva pel respiro. I suoi polmoni perdevano la loro elasticità, e ricevevano le emanazioni pregiudizievoli di un'infinità di colori minerali disciolti dal caldo nell'ambiente. Molte volte a me è accaduto dovermi privare della sua compagnia, non reggendomi la testa in quell'atmosfera appestata del suo appartamento. Quando ei dipingeva a fresco era anche peggio, perchè si metteva sul palco in una positura forzata contro la volta, e vi respirava gli aliti venefici della calce e de' minerali che si usano in questo genere di pittura. La sua linfa s'ispessì in maniera che non nudriva più il suo sangue. I suoi muscoli e i vasi perdettero l'elaterio, gli si estinse quasi affatto la voce: una tosse cupa e secca lo tormentava; e il suo aspetto era d'un vero cadavere. I medici, non sapendo dire altro, lo dichiararono tisico.

Non ostante sì deplorabile stato di salute e una tanta prostrazione di forze, ei non interruppe neppure per un giorno i suoi lavori. Terminò un

quadro di Andromeda e Perseo incominciato anni prima, e vi fece spiccare il carattere eroico dei Greci, carattere che non può essere gustato dal volgo ignorante delle bellezze ideali. Quest' opera, destinata per l' Inghilterra, fu predata da una nave francese e non si sa finora che ne sia avvenuto (*a*). Negli ultimi momenti di sua vita fece un cartone a lapis della Deposizione in differente modo di quello che sta nella camera del re; e malgrado la ripetizione dello stesso assunto, seppe variar la composizione e l'espressione in guisa che mancano voci per ispiegarlo. Il maggior filosofo da Socrate in qua non ha descritti i movimenti dell'anima con la proprietà, col calore, e sì degnamente come Mengs gli ha espressi ne' corpi di questo quadro con soli due colori. Mentre io sto scrivendo tali cose tutta Roma sta ammirando questo prodigio dell'arte, e il marchese Rinuccini di Firenze ha

---

(*a*) L'intiera storia di questo quadro, come mi dice il signor Azara, è la seguente: Esso lo imbarcarono a Livorno sopra un bastimento inglese che fu predato da una nave da guerra francese della squadra del conte d'Estaing. Il capitano di questa volendolo regalare al signor de Sartine ministro della marina, glielo inviò per la via di Madrid, ove fu veduto da tutto il mondo presso l'ambasciator di Francia. Se ne parlò tanto che ne giunse notizia al baron di Grim a Parigi, il quale propose al signor de Sartine di venderglielo per l'Imperatrice delle Russie, e lo ebbe per otto o nove mila lire, e senza che fosse nè veduto, nè aperta la cassa in Francia, fu mandato al suo destino. Il signor Azara fece ogni prova per averlo subito a qualunque costo, ma quel capitano non lo volle vendere. FEA.

offerto mille scudi per questo disegno, e lo ha avuto (*a*).

Prima che Mengs partisse per la Spagna l'ultima volta avea avuta commissione di fare un quadro per la Basilica di san Pietro, nel sito in cui è la caduta di Simon Mago del Vanni. Il luogo è pericoloso, per la disgrazia d'altro pittore, che ancora vive e che vide rigettata di là la sua opera. Mengs ritornato a Roma pensò intraprender questo quadro malgrado i disgusti sofferti dalla sciocca petulanza della persona incaricata delle faccende di quella chiesa. Pensò poi cambiare il soggetto del quadro, ed effigiarvi la consegna delle chiavi a san Pietro; tanto più, che essendo questo l'articolo più importante della vita del santo, e fondamento di quel gran tempio e di tante altre cose, non v'è alcun quadro che lo rappresenti. Quanti pittori han trattato questo assunto, tutti vi hanno espresso l'allegoria delle parole di Cristo col material imbarazzo in mano di chiavacce da magazzino o da fenile. Mengs, tutto sublime e spiritoso nelle sue idee, divisò effigiare in questa storia Cristo che con una mano conferma san Pietro e coll' altra alzata gli addita il Padre Eterno, il quale in un trono di maestà ordina a'suoi angeli che vadano a recare a san Pietro le chiavi, le quali qui non fanno il principale soggetto e nel tempo stesso

---

(*a*) Il marchese Rinuccini aveva ordinato il quadro, e non potendolo avere, perchè non fu fatto, volle almeno il disegno. Questo signore era in trattato coll'autore, perchè gli dipingesse la sua galleria, o almeno facesse i disegni e assistesse alla pittura. FEA.

pare che egli scriva col dito in una tavola di marmo, sostenuta da' suoi ministri, *Quodcunque ligaveris super terram*, ecc. La sublimità dell' espressione del Padre palesa il Creatore di tutte le cose; in Cristo si vede la bontà e l'amore; in san Pietro la fede più viva e più determinata; nella turba degli apostoli ciascheduno è corrispondente alla sua età e alle sue circostanze. L'intelligenza della composizione, il riposo della vista, la proprietà delle vesti, la naturalezza delle pieghe e il contrapposto tra la serietà de'vestiti e la snella nudità degli angeli nella gloria, provano bene che Mengs destinava questo quadro alla competenza di tante maraviglie contenute in quel tempio. Di tutto ciò egli non ha lasciato che uno sbozzetto sufficientemente finito a chiaroscuro, alto cinque palmi che forse, perchè esce delle ordinarie composizioni, non è stato acquistato da que'signori, e che probabilmente andrà nelle mani di qualche profano (*a*).

Vengo ora all'ultima opera, in cui Mengs depositò il resto del suo sapere, e sorpassò sè stesso. Aveagli il re ordinati tre quadri grandi per la nuova cappella di Aranjuez, e incominciò dal principale rappresentante la Nunziata. Dopo aver lavorato due mesi a meditare e a disegnar questo quadro, la mattina che lo incominciò mi trovai io presente con Mr. Hewetson, abile scultore che modellava il mio ritratto sotto la direzione dello stesso Mengs. Lo trovammo che fischiava e cantava

(*a*) Ora è nelle degnissime mani del signor principe Chigi, che lo ha pagato 500 scudi. FEA.

solo. Gliene domandammo la cagione, ed egli ci disse che ripeteva una suonata di Corelli, poichè voleva far quel quadro in uno stile della musica di quel famoso compositore. I moderni pittori, fatti a riscuotere applausi da chi si arroga il titolo d'intelligente, si rideranno forse al sentire che un quadro si faccia per via d'una suonata, ma ben altrimenti penserebbero se sapessero con fondamento la professione e studiassero i Greci un poco più di quel che fanno. Non vi è cosa che tanto rassomigli alla pittura quanto la musica; l'una e l'altra sono arti d'imitazione: hanno per oggetto la bellezza e hanno bisogno dell'armonia. Un suono qualunque non è bello se è soltanto una semplice imitazione; nè una pittura è bella quando non fa che imitare un oggetto. Entrambe sarebbero copie fedeli e niente di più. Potrebbe dilettar gli or ecchi una musica; ma, secondo dice Platone nel libro secondo delle Leggi, solamente è lodevole quella che esprime la bellezza, nè deve esser gustata soltanto dall'udito, ma bensì dalla ragione de'buoni e degl'intelligenti. Le leggi che egli chiama *citarede*, non permettevano a' Greci usare un modo di musica differente da quel che richiedeva un assunto, e per traslato applicavano le denominazioni della musica alle altre cose, come vediamo in Diogene Laerzio, il quale per denotare la semplicità e la serietà del vestito di Polemone dice, che rassomigliava al modo dorico della musica.

Mengs che avea penetrato nella delicatezza dei Greci e della sua arte, sapeva che in un assunto campestre e pastorale dovea impiegare il modo peonio e non il ditirambico; in un Baccanale, con-

veniva bensì questo e non quello. In una Deposizione un modo dorico, e in una Natività o in una Nunziata il genere cromatico, allegro e grazioso. Qualunque delle sue opere si vegga, si vedrà sempre osservata questa convenienza, e, senza sapersi come, si sentirà internamente quella vera impressione che deve esser prodotta dal suo determinato genere.

Il di lui carattere nobile ed elevato gli faceva abborrire ogni argomento basso e plebeo. Ei non poteva soffrire la musica buffa, nè i paesaggi nè le bambocciate e molto meno i ridicoli grotteschi, gli arabeschi, su' quali pensava come Vitruvio, come Plinio e come la più sana antichità (*a*). In

---

(*a*) Niuna cosa muove tanto l'indignazione del buon Vitruvio, quanto questo depravato gusto de' grotteschi e degli arabeschi. Si senta quanto ne dice questo venerando autore, che forse potrà servir d'argine alla corruzione della pittura che alcuni hanno ricacciata in questi ultimi anni, appoggiandosi su l'esempio di Raffaello: « Queste pitture (*le buone*) che erano dagli antichi copiate da cose vere, sono ora per depravato costume disusate; giacchè si dipingono su gli intonachi mostri piuttosto che immagini di cose vere. Così in vece di colonne si pongono canne, e in vece di frontespizj arabeschi scanalati, ornati di foglie ricce e di viticci o candelabri che reggano figure sopra il frontespizio di piccole casette; o molti gambi teneri che sorgendo dalle radici con delle volute racchiudono senza regola figure sedenti; come anche fiori che usciti dai gambi terminano in mezzi busti, simili alcuni ad effigie umana, altri a bestie; quando che queste cose non vi sono, non vi possono essere e non vi sono ma

fatti tali cose parlan solo ai sensi; ma la musica e

---

state, e pure queste nuove usanze han prevaluto tanto che per ignoranti falsi giudizj si disprezza il vero valore delle arti. Come può mai infatti una canna veramente sostenere un tetto, o un candelabro, una casa cogli ornamenti del tetto, o un gambicello così sottile e tenero sostenere una figura sedente, o pure da radici, e gambi nascere mezzi fiori e mezze figure? E pure gli uomini non ostante che tengano per false queste cose, non solo non le riprendono, ma anzi se ne compiacciono, non riflettendo se possano essere, o no queste cose; onde la mente, guasta da falsi giudizj, non può più discernere quello che può essere o non essere per ragione e per regole di coloro. Nè mai si debbono stimare pitture che non sieno simili al vero, e ancorchè fossero dipinte con eccellenza, pure non se ne deve dar giudizio se non se ne troverà prima col suo raziocinio la ragione chiara e senza difficoltà. » Si può vedere il resto, portato con uguale energia e con grazia sopra un esempio di Apaturio Alabandeo che dipinse eccellentemente in un teatro dei Tralliesi mostruosità siffatte, le quali incantarono tutti, fuorchè il matematico Licinio, il quale co' fulmini delle sue ragioni fece disfare quell' opera, e lo stesso pittore ebbe abbastanza coraggio di disapprovarla, e di rifarvene un' altra secondo le regole della verità.

Riguardo alle pitture de' paesi, delle vedute, delle marine, delle bambocciate che introdusse in Roma Ludio in tempo di Augusto, si può veder Plinio, libro XXXV, cap. X, dove per contrapposto di quelle pitture che si facevano su' muri con gusto tanto stravolto, loda quelle di storia, che furono le sole conosciute da' Greci, e si esprime così: *Sed nulla gloria artificum est, nisi eorum qui tabulas pinxere, eoque venerabilior apparet antiquitas.* AZARA.

la pittura seria ed eroica vanno alla ragione più depurata, ed eccitano idee sublimi che ingrandiscono la nostra natura. In una parola, il primo è tutto materia, il secondo è tutto spirito; ma bisogna aggiungere la facilità in quello e la difficoltà in questo.

Il quadro della Nunziata, di cui io avea incominciato a parlare, fu principiato da Mengs, come egli disse, secondo il carattere della musica di Corelli, in cui l'armonia è sì ben distribuita che i sensi si trovan commossi ugualmente e blandamente, senza che un tuono più forte, o più debole distrugga la dolce impressione dell'altro, e senza che perciò decada in monotonia ritiene anzi la vista con piacer tale che non si sa come distaccarsi dall'oggetto. La cagione n'è la bellezza ideale; e pare impossibile che mente umana abbia potuto elevarsi a tal segno. Nella Madonna si vede espressa l'umiltà e la gioja modesta dopo passato il primo turbamento. La bellezza dell'angelo Gabriello e degli altri della corte celeste è corrispondente al carattere dei ministri d'un Dio e all'espressione del loro serio godimento per sì alto ministero. Risalta sopra tutti il Padre Eterno, il quale, se col piccolo noi possiamo dare idea del grande e delle divine cose con le umane, egli solo ci può far concepire l'immagine dell'onnipotente eterno Creatore. Michelangelo e Raffaello lo hanno rappresentato sempre in un'aria fiera e terribile e con veste fosca che gli dà un tuono triste, onde sembra il loro scopo tendente a fargli incuter terrore. Diceva Mengs che il suo Padre Eterno era il Padre

della Grazia, e perciò lo vestì di bianco (*a*) e gli diede un' espressione di maestà e di bontà che fa amabile fin l'impero e il potere.

Questa fu l'ultima opera del nostro Mengs, il quale se ne morì mentre la dipingeva e precisamente quando ei lavorava al braccio dell' angelo Gabriello che ha il giglio. Pochi conoscono che questa pittura non è finita, quantunque le manchi ancor molto di quello che l'autore chiamava l'ultima grazia. Finalmente Mengs morì lasciando imperfetta la sua Nunziata, come Apelle la sua Venere. L'uno e l'altro si proposero superar tutte le loro opere anteriori ne' loro ultimi quadri, e niuno de' due li terminò, nè si trovò poi chi fosse capace di compirli: *Apelles inchoaverat aliam Venerem Cois, superaturus etiam suam illam priorem; invidit mors peracta parte; nec qui succederet operi ad praescripta lineamenta inventus est.* Ebbe il quadro della Nunziata di Mengs la stessa sorte dell' Iride di Aristide, dei Tindaridi di Nicomaco, della Medea di Timomaco, come della suddetta Venere di Apelle: tutte pitture lasciate incomplete da' loro autori, e, secondo Plinio, più stimabili che se fossero compite, perchè *lineamenta reliqua, ipsaeque cogitationes artificum spectantur, atque in lenocinio commendationis dolor est: manus cum id agerent, extinctae desiderantur.* Non è questa la sola circostanza che rende rassomiglianti questi due gran pittori. L'antico godette il favore d'Alessandro e il moderno quello di Carlo III.

(*a*) Lo vestì di bianco anche nel quadro della chiesa di Dresda. FEA.

L'uno e l'altro si sono contraddistinti per la grazia che impressero nelle loro opere, la quale è quel che si sente e non si sa spiegare, cioè una certa soavità dei dintorni e una certa facilità nei movimenti che non compariscono mai forzati, come altresì nel cogliere quel preciso movimento che prendono tutte le parti quando si mostrano gradevoli; e finalmente nella naturalezza e nell'armonia della composizione e del colorito. Apelle era sincero fino a confessar ch'era superato da Anfione nella composizione e da Asclepiodoro nella prospettiva. Mengs non gli cedeva neppure in sincerità, come vedremo per qualche esempio. Ma sicuramente que' due Greci non seppero di prospettiva e di composizione più di lui. L'ingiuria del tempo ci ha privati degli scritti di Apelle, e Mengs comparirà probabilmente più felice co'suoi. Finalmente quegli accordava i suoi colori con una vernice, che, secondo Plinio, univa le tinte e preservava i colori dalla polvere e dalle macchie: la vernice impiegata da Mengs non la cede certamente a quella di Apelle a dispetto di quanto ne abbiano mormorato alcuni pittorelli ignoranti.

Sembrerà forse che con questi discorsi io vada sfuggendo il doloroso passo della morte dell'amico. Confesso che la mia sensibilità soffre molto alla rimembranza di questa scena; ma giacchè devo soffrirla riferirò il più brevemente quella miserabil tragedia. La fatica e i mali avean ridotto Mengs alla maggior debolezza; non si perdeva però la speranza di rimetterlo, se si fosse potuto ridurlo ad un metodo di vita più tranquilla e disoccupata. La sua impazienza congiunta all'immaginativa la più

ardente gli fecero prestar fede a un ciarlatano suo compatriota che gli promise guarirlo in pochi giorni. Costui gli diede segretissimamente senza alcun sentore de' medici, nè di veruno della famiglia un purgante sì violento che gli esaurì le poche forze che gli restavano e gli cagionò varj deliqui, ne' quali si ebbe per morto. Riavutosi, ma malamente, da questo attacco, gli restò un grande vaneggiamento, e gli si fissò in capo di mutar casa, molestando tutta la sua gente, affinchè andassero a vedere e a prendere quante case spigionate erano in Roma. È da notarsi che allora egli ne teneva tre, una che rifabbricava, e due in affitto. Nondimeno una mattina si fece repentinamente trasportare in una locanda situata a strada Condotti, portando seco la molesta compagnia dei suoi mali e de' suoi pensieri, e di là a pochi giorni si trasferì in un'altra a strada Gregoriana, e continuando la sua corrispondenza clandestina coll'empirico, il quale lo avaa indotto a prendere certi gelsomini che con molta fama di miracolosi distribuisce una monaca di Narni. Per compimento dell'opera vi mescolò (come si è scoperto dopo) una buona dose di antimonio diaforetico che in poco tempo distrusse quella macchina già mezzo rovinata. In questa guisa la ciarlataneria e la superstizione si combinarono per privare il mondo d'un uomo sì degno di più lunga vita, poichè non avea vissuto che cinquantun' anni e tre mesi.

Il suo cadavere fu seppellito, assistenti alle esequie i professori dell' accademia di san Luca, nella parrocchia di san Michele alle falde del Gianicolo.

Indi gli fu fatto collocare il suo ritratto in bronzo(*a*), modellato già sotto la di lui direzione, nel Panteon a canto a quello di Raffaello, con sotto la seguente iscrizione :

ANT. RAPHAELI. MENGS
PICTORI . PHILOSOPHO
IOS. NIC. DE . AZARA . AMICO . SVO . P.
MDCCLXXIX.
VIXIT . ANN. LI . MENSES . III . DIES . XVII (*b*)

(*a*) Ora è in marmo , perchè l' ho fatto mutare a causa che il bronzo in quel sito non facea bene.
AZARA.

(*b*) In san Michele gli è stato eretto un monumento sepolcrale di varj marmi l'anno 1785, inciso anche in rame, tutto a spese dell'eminent. card. Riminaldi, stato grande amico del defunto, e che immortala sè stesso coll'ergere in Roma consimili monumenti a tanti dei più celebri personaggi. Vi è stata posta una lunga iscrizione panegirica, opera del ch. signor ab. Morcelli, che è un compendio della vita, e dei meriti principali di Mengs. Può vedersi la descrizione di esso nel *Giornale delle belle arti, il* 23 *luglio*, 1785, ove è riportata l'iscrizione; e se ne parla anche nelle *Memorie per le belle arti* dello stesso anno. Come siegue è corretta dall'autore. FEA.

Le sue opere e i suoi scritti gli assicurano un posto nel tempio dell' Immortalità, e i suoi costumi e il fondo della sua bontà una dolorosa memoria nel cuore de' suoi amici.

La vita e lo studio di quest' uomo dovrebbero

HEIC. SITVS. EST
ANTONIVS. RAPHAEL. MENGS.
NAT. SAXO. AVSINGHAE. IN. BOHEM. ORTVS
INCOLA. ROMANVS
EQVESTRI. DIGNITATE. EXORNATVS. ARTIFICVM. LVCAN.
MAGISTERIO. PERFVNCTVS
PICTOR. SVI. TEMPORIS. PRIMVS
QVEM. REX. POLONIAE. AVGVSTVS. III.
ADOLESCENTEM. SIBI. PINGERE. IVSSIT
DEINCEPS. REX. HISPANIAR. KAROLVS. III. CATHOLICVS
PRINCIPEM
PICTORVM. SVORVM. DIXIT. ET. REGIA
MVNIFICENTIA. DITAVIT
VIXIT. ANN. LI. MENS. III. DIES. XVII.
MORIBVS. INTEGER. IN. CATHOLICA. PROFESSIONE
CONSTANS
ARTE. INGENIO. SCRIPTIS. OMNEM. LAVDEM
SVPERGRESSVS
OPERA. EIVS. EXIMIA. VDO. ILLITIS. COLORIBVS
AVT. IN. LINTEO. PICTA
VISVNTVR. ROMAE. MANTVAE. CARPETAN.
LONDINI. DRESDAE. IANVAE. FLORENTIAE. NEAPOLI
IOANNES. MARIA. RIMINALDVS. PRESB.
CARDINALIS
PATRICIVS. FERRARIENSIS. CVRATOR. LIBERORVM
ET. FAMILIAE. EIVS
MONVMENTVM. SVA. IMPENSA. FECIT. ET. IMAGINEM
E. CENOTAPHIO
EXPRESSAM. QVOD. AD. PANTHEON. MERITVS. EST
DEDICAVIT
AMICO. OPTIMO. ET. PATRI. FAMILIAS
INDVLGENTISSIMO
QVI. DECESSIT. III. KAL. JVL. M.DCC.LXXVIIII.

TE. IN. PACE. ℞.

servir di stimolo a chiunque si applica alle nobili arti per mettersi nel buon cammino della perfezione. Suo padre lo diresse bastantemente bene nella sua prima infanzia, avvezzando il suo occhio all'esattezza: però io l'ho sentito più volte querelarsi d'averlo occupato a disegnare stampe, perchè queste, per quanto buone sieno nel loro genere, perdono sempre nell'incisione parte dell'eccellenza de' loro originali, i loro contorni sono sempre più caricati e si slontanano da quella semplicità che fa la vera bellezza. Il metodo di dare una scrupolosa ragion di tutto è necessario: si deve però usare con discrezione, altrimenti si avvezza la gioventù ad osservar troppo le minuzie d'ogni parte, perdendo l'attenzione del tutto e del grande. Egli si lamentava ancora che suo padre lo avesse occupato a dipingere a smalto e in miniatura (*a*), perlocchè durò poi fatica a disfarsi del gusto secco (*b*) e minuto che porta seco quel genere. Il vero è che Mengs seppe liberarsi interamente

---

(*a*) Suo padre diceva che gli avea fatto imparare anche queste sorti di pittura e il pastello, sull'incertezza che dovesse riuscir bene a olio; sperando assicurargli così un mezzo più sicuro da vivere. Fea.

(*b*) *Secco* in pittura si dice per metafora di quelle cose, alle quali manca un certo succo e pastosità, come succede alle carni diseccate e aride. Il rapido passaggio da una tinta all'altra differente, e le linee troppo rette tolgono alle pitture ogni soavità. E siccome in miniatura si opera con punti, i quali non si possono riunire in maniera che sia impercettibile il passaggio dall'uno all'altro, perciò è difficile fare una miniatura che non sia secca. Azara.

anche di questo difetto, quando ne' suoi ultimi tempi fece per compiacenza alcune miniature. Non so però se ne abbia fatto più di quattro, tre delle quali sono in mio potere.

La sua venerazione per l'antichità era grande senza essere fanatica: dove trovava i difetti, li notava. Tra rilevare gli errori e le bellezze di un'opera passa questa differenza, che là bastan gli occhi, qui è necessaria la ragione, illustrata ed accompagnata da quella fina sensibilità che non è tanto comune. L'invidia e la malignità di abbattere gli altri per comparire più alti su le loro rovine, ci suole render lincei in vedere gli altrui difetti: e chi li manifesta in qualunque opera e ne tace il bello, è sicuramente un ignorante, o un invidioso, e forse l'uno e l'altro. Niuno al pari di Mengs conosceva il buono delle statue antiche e lo manifestava. Più volte egli contemplando meco il sublime Laocoonte si accendeva d'entusiasmo per le sue bellezze; e in una sola occasione mi fece osservare che la tibia sinistra d'uno dei figli era molto più corta dell' altra.

Col motivo d'aver donati al re per la sua accademia tutti i gessi della sua collezione di statue (*a*) (collezione unica che gli era costata somme superiori alle sue finanze), ei pensava fare un trattato su la maniera di vedere le cose antiche e scoprirvi le loro bellezze. Temeva che si trovassero in Europa persone che da qualche difetto prendessero leva di declamare contro il merito reale di quelle

(*a*) Si veda la di lui lettera appresso al num. 31.
FEA.

opere. La morte ci ha privato di questo scritto; e io son sicuro che sarebbe stato un modello di sagacità e di filosofia. Solo egli era capace di scoprire e dimostrare, come fece in una lettera a monsignor Fabroni, che il Gruppo di Niobe non era che una mediocre copia dell' insigne originale, di cui parla Plinio. Era tale la sua intelligenza che avendo io ritrovato in una cava che facevo nella villa dei Pisoni a Tivoli, una testa molto maltrattata e irriconoscibile, subito ch' ei la vide mi disse ch'era scultura del tempo d'Alessandro Magno. Pochi giorni dopo si trovò il resto coll'iscrizione che autenticava essere il ritratto dello stesso Alessando. Finalmente convien sapere che tutto quello che è di *tecnico* nel libro della Storia dell' arte di Winkelmann, è del suo amico Mengs, e questo basta per dare un' idea di quanto egli avea meditato su le opere degli antichi.

Avendo io scoperto una casa antica nel Monte Esquilino con varie pitture a fresco, accorse subito Mengs per vederle, e determinando che s'incidessero (*a*) si esibì farne i disegni, ma, non contento ancora di questo, intraprese di copiarle in piccolo con un amore e con un impegno incredibile, e lo eseguì con le tre prime facendo tre prodigi dell'arte che con generosità mi regalò. La morte non permise che compisse le restanti, ch'erano tredici, degli originali ritrovati.

Nella stessa cava d'antichità si trovò fra le altre cose una Venere di marmo d'una scultura sì per-

(*a*) Già ne sono pubblicate otto in gran foglio dal signore Camillo Butti. FEA.

fetta e d'uno stile sì grazioso che innamoratone Mengs volle per forza ristaurarne di sua mano le parti che le mancavano. In sua vita non avea mai toccato scarpello, però il gran talento e il sapere fecero che il marmo gli ubbidisse con la stessa docilità e perfezione come i colori, confessando gli stessi professori che, eccettuate le opere degli antichi del miglior tempo, non avean veduto scolpire con tanta correzione, grazia e delicatezza. Con tutto ciò Mengs soddisfacendo tutti, sè stesso solo non contentava, e avea levate alla statua le prime gambe e abbozzatene delle altre che sono restate imperfette alla sua morte; ma io ho avuto cura di restituir le prime, conservando questo tesoro dell'arte.

Niuna cosa prova tanto il grado fin dove giunse Mengs nello studio dell'antico, quanto il fatto seguente. Si divulgò per il mondo che in Roma si vendevano pitture antiche trafugate dall'Ercolano. Il re diede ordine di cercarne il ladro, il quale trovato subito e carcerato confessò che le supposte pitture erano opera delle sue mani che spacciava per antiche per guadagnarvi di più. Se ne fece la verificazione col fargli lavorare nella carcere alcuni quadri ad imitazione degli Ercolanesi, che contraffece a maraviglia. Confessò d'averne fatti molti che gl'Inglesi avean comprati per antichi; e per tali e come rarità preziose ora si mostrano in Inghilterra. Confessò anche d'averne venduti in Roma, ed esserne parecchi nel museo del Collegio Romano, de' quali fece incidere molti il P. Ambrogi, allora gesuita, pel suo Vir-

gilio, e ne diede la spiegazione con serietà grande (*a*).

Nello stesso tempo un certo Casanuova, allievo di Mengs, fece due quadri nello stesso gusto antico, e per ridersi di Winkelmann; con cui non era più amico, glieli fece capitare sottomano, come se fossero stati scavati fuori di Roma. Il buon Winkelmann se lo credette, e ne diede una spiegazione pomposa nella prima edizione tedesca della sua Storia dell'Arte. Ma scoperto poco dopo l'inganno, l'antiquario ne fu disperato; se ne lagnò amaramente in molte lettere, e ne' Giornali, e ricorse fin al Lieutenant de Police di Parigi per far sopprimere i rami e la spiegazione nella traduzione francese che allora colà si stampava (*b*).

Questo modo di contraffare pitture antiche entrò anche in capo a Mengs, e fece un quadro alto più di sei palmi e largo poco meno, rappresentante Giove assiso in trono con predella a'piedi, baciando Ganimede, il quale è in piedi con un vaso nella sinistra, e con un nappo alla destra. L'immaginazione la più felice non può figurarsi una bellezza più ideale di quella di questo giovane, nè una massa sì divina come quella di Giove. Omero stesso non ci ha lasciata una descrizione più sublime del padre degli Dei e degli uomini, quanto

---

(*a*) Se ne è parlato nelle note alla *Storia delle arti del disegno*, *Tom. III*, *pag.* 219, e ne parlano anche gli Accademici Ercolanesi nella prefazione al Tomo II delle pitture di quel museo. FEA.

(*b*) Di tutta questa controversia ne ho parlato più a lungo nella detta *Storia*, *Tom. I*, *pag.* 53. FEA.

il pennello di Mengs in questo quadro. L'attenzione con cui imitò il muro antico, gli screpoli che vi finse come se si fosse rotta l'intonacatura nello staccarla dal muro, le scrostature, i ristauri finti per dare ad intendere d'essere stato riaccomodato, e la differenza fra la mano che ha eseguiti i ristauri e quella che fece l'originale: tutte queste cose mostrano che l'arte non può andare più in là per accreditare l'impostura.

Questa pittura, come altresì le altre due di Casanuova si mostravano in casa di Mr. Diel de Marsilly, francese. Ma alla sua morte il Giove restò in potere d'una donna chiamata madama Smith che vivea con lui, allora giovane e adesso vecchia e locandiera a strada della Croce. Come costei siasi resa padrona di questo quadro, io nol so: ella tuttavia lo conserva e vi ha pretensioni grandi.

Winkelmann prese anche questa pittura per antica, e la descrisse con molta erudizione nel suddetto suo libro; nè io veggo ch'egli si querelasse dell' inganno, come fece per quello di Casanuova. Forse perchè costui esacerbò l'amor proprio di Winkelmann, avendo lavorato a bella posta per sorprendere la sua perizia nell' arte, o forse, il che è più probabile, perchè credette antico fin alla morte il quadro del Giove.

Io so che nell'interno dell'intonaco del quadro Mengs lasciò un segno per dimostrare esser quella opera di sua mano. Ma prima di morire gli venne lo scrupolo d'avere fatta questa soverchieria antiquaria, e per darvi riparo raccomandò fervorosamente a sua sorella la signora Teresa moglie del signor Maron che dichiarasse ch'egli era l'autore di esso quadro.

Tra tutti i pittori moderni egli dava il primato a Raffaello pel disegno e per l'espressione; a Correggio per la grazia e pel chiaroscuro, e a Tiziano pel colorito. Il primo occupava il suo intelletto, il secondo il suo cuore, il terzo non gli passava gli occhi. Ei si approfittò del buono di tutti e tre per formare il suo stile, come l'ape che raccoglie da varj fiori il miglior succo per formare il suo mele. Basta vedere qualunque delle sue pitture e si resta convinto di questa verità.

Siccome Raffaello possedè la più essenzial parte della pittura che è l'espressione, perciò Mengs ne fece il suo maggior studio, nè si stancava mai di contemplarlo. Passa nondimeno nello stile di essi due molto divario. Raffaello seppe esprimere col pennello tutto quanto è visibile nella natura, e quanto l'anima influisce nel corpo nel movimento delle passioni. Un discernimento fino, e che niuno ha posseduto al più alto grado di lui, lo dirigeva per isceglier sempre il più bello della natura; ma non vediamo ch'egli mai s'innalzasse sopra di lei. Le sue vergini, per esempio, sono ritratti delle più belle e fresche fanciulle che si potevan trovare a suo tempo: han però fisonomie troppo ordinarie e niente del divino. La famosa Madonna della *Seggiola*, che altro è che una contadina che dà latte a un bel bambino? Solamente verso il fine della sua vita, quando dipinse la Galatea nella Farnesina, pare da una lettera scritta al conte Baldassarre Castiglione ch'ei sospettasse esservi un altro genere di pittura tutto ideale, consistente nella scelta giudiziosa delle parti che sono sparse nella natura, per la quale scelta si giunge a for-

mare un tutto perfetto superiore alla natura stessa, ad imitazione dell' Elena di Zeusi, il quale per formarla bella scelse il migliore di molte belle giovani: ma nemmeno allora Raffaello capì bene in che consiste la suddetta scelta. Quel suo lagnarsi che a suo tempo le bellezze erano scarse, fa conoscere che egli continuava nel suo sistema di copiare gli oggetti, e non di sceglierne le parti belle. Se Raffaello fosse vissuto di più avrebbe forse innalzata la pittura al sommo grado e alla perfezione; ma questa gloria fu riservata a Mengs. Le sue figure divine hanno dell'umano il meno che possono averne: di molte parti perfette ch' ei sapeva scegliere, formava le sue composizioni, omettendo le men nobili, le superflue e le indicanti miserie della umanità, donde risulta quella sublime bellezza ideale che caratterizza le sue opere.

Raffaello, tutto inteso all' espressione sensibile, sembra che in qualche modo non badasse al chiaroscuro, nè al colorito. Le sue tinte sono crude, le sue carni sono d'un rosso sovente ingrato, come può conoscer chiunque ha occhi, e ne faccia uso senza preoccupazione. I suoi quadri sogliono avere non so che di monotonia disaggradevole, e perciò non piacciono a prima vista, e han bisogno di riflessione. Quelli di Mengs riuniscono la più sublime espressione al colorito il più verace e armonioso e a quella intelligenza de' varj effetti della luce che incanta i sensi al primo sguardo e la ragione nell'esame. Racchiudono sopra tutto quella grazia che si fa ben sentire, ma non si sa ridire; quella grazia, in cui Apelle si era reso inimitabile.

Il pittor d'Urbino copiava il più bello della materia; e il tedesco la copiava, la migliorava, la nobilitava: quegli sacrificava soltanto alla ragione, e questi alla ragione e alle grazie.

Molti certamente terranno queste mie proposizioni per iscandalose, quasi come dirette a defraudare Raffaello di quel culto che gli si tributa da più di due secoli. Ma niuna cosa mi ritiene dal manifestare la verità quando la sento. Chi mi vuol giudicare, esamini prima alquanto sè stesso, e vegga se egli siasi ben depurato di prevenzioni o di qualche altra passioncella meno scusabile.

Il maneggio del pennello di Mengs era suo proprio e privativo. Egli impastava i suoi quadri di molto colore, affinchè ricevessero e rimandassero maggior copia di luce: e in questo egli era sì delicato che in tutta la sua vita si è preparata con le sue proprie mani la tavolozza. Ei conosceva a fondo e chimicamente la natura di ciaschedun colore, e l'effetto che dovea risultarne dopo molto tempo, quando ne fosse esalato l'olio. Sapeva perfettamente la teoria della luce, e la sua decomposizione pel prisma in sette colori; ma seguitava un sistema differente ritrovato con la sua pratica. Egli giunse a ridurre tutti i colori a tre soli: al giallo, all'azzurro e al rosso: dalla mescolanza di questi tre ei ricavava tutte le altre tinte. Il bianco e il nero non gli avea per colori, e, potendo, non si prevaleva d'altre materie che di terre naturali.

Preferiva dipingere su tavola, quando poteva farlo, perchè la tela, per quanto s'imprima molto, e bene, non presenta mai una superficie così liscia e unita, come il legno; e ogni foro o rilievo, per

piccolo che sia, fa un riflesso falso di luce. Di più, se la tela è un poco grande, cede sotto al pennello, e la mano non può andar ferma ed esatta.

Chi esamina le sue opere non troverà la traccia del suo pennello, come in altri pittori: tutto è unito come nel vero e come nella natura, la quale non opera a salti: una tinta entra nell'altra impercettibilmente. Perciò i giovani che si mettono a copiare le sue opere, non sanno indovinare come sieno fatte, nè donde incominciare, mancando loro le regole imparate dagli altri (*a*). Ma che regole? Ricette piuttosto che eglino hanno per applicarle ad ogni cosa. Tanto male proviene da quelle che si chiamano *scuole*, le quali sì nelle arti, come nelle scienze non possono produrre che ignoranza. Tutti coloro che le hanno fondate, sono stati uomini di merito. I loro discepoli hanno procurato imitarli e sono stati successivamente imitati da altri; e siccome chi imita resta sempre indietro del suo modello, gli ultimi si debbono necessariamente trovare sì lontani che non veggono più i primi. Ciò produce assolutamente l'oprare per pratica e quel ch'io chiamo *pittori di ricetta*.

Pochissimi fra tanti scrittori dell'arte soddisfacevano Mengs (*b*). Lo disgustavano specialmente gli autori delle vite de' pittori e in particolare Vasari, perchè di tutt'altro parlano che dell'essenziale dell'arte. Sfogansi in mille aneddoti insulsi della

---

(*a*) Si veda la lettera a Guital del 6 marzo, 1779. FEA.

(*b*) Stimava più di tutti il Lomazzo. FEA.

vita privata e domestica con qualche inutile esattezza del prezzo e dei possessori de' quadri: versano a piene mani lodi esagerate ed epiteti di miracolo, di divino: ecco il fondo delle vite del Vasari e de'suoi annotatori. Quella del Correggio è così indegna che mosse Mengs a comporne di nuovo una memoria da servire per una certa collezione di vite di pittori che si stava facendo a Firenze; ma gli editori ne fecero poco uso. In verità ella non era al caso per il piano da loro eseguito.

Un certo Falconet scultore, che ha fatta la statua equestre dello Czar Pietro, in bronzo, si divertì a scriver due tomi per iscaricar la sua bile contra Plinio, contra Cicerone, contra al cavallo di Marco Aurelio, e contra i più illustri scrittori antichi e moderni e contra le opere più accreditate del mondo. Mengs avea troppo merito per essere obbliato in questa Filippica, onde gli toccò la sua dose di Falconet.

Mengs gli scrisse una lettera assai modesta, non per giustificare la sua persona, ma unicamente per onore dell'arte. N'ebbe risposta, ma la disputa non andò avanti, sì perchè Mengs non amava perdere il tempo, sì perchè quel libro era scritto con troppa amarezza e passione, per poter recare qualche danno, specialmente in Italia, dove non si ammette sorpresa in materia delle belle arti, e dove la critica e la satira piacciono se sono fine, e discrete, ma si disprezzano quando si slanciano con furia e con animosità.

Del libro moderno del signor Raynolds inglese egli diceva, che era un'opera che poteva indurre

i giovani in errore, perchè si ferma ne' principj superficiali che soltanto conosce quell'autore.

Il temperamento collerico e adusto di Mengs lo faceva talvolta comparire aspro nel suo tratto: infatti egli, in materia delle arti, diceva il suo parere con una sincerità che sembrava durezza; ma nel fondo egli era la stessa bontà, e si pentiva subito se si avvedeva che taluno si fosse piccato; di più lo aiutava co' suoi consigli e con le sue lezioni, non facendo mai alcun mistero della sua arte.

Avea Clemente XIV comprati per mezzo d'un negoziante varj quadri di Venezia, e chiedendone il parere di Mengs, questi gli disse chiaro che non valevano niente e che era stato ingannato (*a*). Il santo Padre gli replicò che il tal pittore gli avea encomiati molto; e Mengs rispose: N. N., ed io siamo due professori: l'uno loda quello ch'è superiore alle sue forze, e l'altro vitupera quello che gli è inferiore.

Di uno scultore che avea posto il suo nome alla statua del Disinteresse nel sepolcro di un gran Papa in questa guisa *N. invenit*, Mengs diceva, che avea colui fatto assai bene avvertire d'averla *inventata*, perchè sicuramente non l'avea presa da alcuna cosa di questo mondo. Molti di consimili tratti si potrebbero riferire, ma si tra-

---

(*a*) La questione fu principalmente su i ritocchi fatti in questa occasione al quadro di Tiziano che avea molto sofferto. Esso sta nella stanza del Quirinale accanto alla cappella. FEA.

lasciano per non recar danno a' professori viventi (*a*).

La candidezza de' suoi costumi era singolare, e ben si conosceva che il suo entusiasmo per le arti avea in lui estinte tutte le altre passioni. La sua veracità e l'orrore per la menzogna era incredibile, e per riprova mi contenterò d'un solo esempio fra tanti che potrei addurne. Entrando in Francia per Pont-Beauvoisin l'ultima volta ch' ei fu in Ispagna, videro i ministri della dogana che egli avea alcune scatole d'oro ornate di brillanti ch' erano dono di varj principi, e gli domandarono s'ei le portava per vendere, o per suo uso. Egli rispose che non era mercante e che non prendeva tabacco. Coloro si contentavano, e insisterono a questo effetto che affermasse la seconda parte della loro domanda, cioè che erano di suo uso, per lasciargliele portare liberamente, ma non poterono da lui ricavare niente contro la verità, cioè di non avere in vita sua usata una presa di tabacco. Onde contro loro voglia si videro obbligati a sequestrargli le scatole, come genere commerciabile, ed egli se le lasciò confiscare, nè mai si sarebbe presa la pena di ricuperarle, se il marchese de Llano, ed io non avessimo deciferato questo affare in Parigi.

Mi sovviene un altro suo tratto che è molto

(*a*) Non è meno graziosa la facezia detta da lui quando vide la statua del Tempo al sepolcro del cardinale Antonelli in s. Giovanni in Laterano. Lo scultore, disse, volea fare il Tempo buono, ma per disgrazia lo fece cattivo. FEA.

caratteristico per non doversi omettere. L'attual re di Polonia voleva da lui un quadro di non so quale allegoria, e allorchè gliene fu spiegata la commissione dal suo ministro residente in Roma, Mengs gli rispose, che ben volentieri egli eseguirà i cenni, de'quali S. M. l'onorava, ma che avendo già altre ventisei commissioni di altri sovrani, ragion voleva di adempiere prima quelle secondo l'ordine che le avea ricevute, e, oltre a ciò, ch'egli avea data parola a' suoi amici di fare alcuni quadri, e questi doveano essere i primi, perchè egli *preferiva l'amicizia a tutte le dignità e onorificenze di questo mondo.*

Egli fu un marito de'più fedeli e un padre de'più teneri per la sua prole, cui dava una rigida ed eccellente educazione. Nondimeno egli ha pregiudicato molto la sua famiglia per la sua poca economia e pel disprezzo del danaro. Fatti i conti si calcola che ne' suoi ultimi diciott'anni sieno entrati in sua mano più di cent'ottantamila scudi, e appena lasciò con che pagare il funerale (*a*).

Varie volte io gli parlava della situazione della sua famiglia, e proponendogli di fare applicare qualche suo figlio alla pittura, ei mi rispose sempre di no, dicendomi: *se mio figlio resta inferiore a me, mi rincrescerebbe molto, e molto più mi rincrescerebbe se egli mi superasse.* Entusiasmo, di cui non son capaci che i soli uomini grandi. E in fatti che cosa si può aspettare da chi non ha stima di sè stesso? Zeusi, che regalava le sue piutture

(*a*) S'intende di danaro contante. Tra effetti e opere lasciò il valore di molte migliaja di scudi. FEA.

credendole imprezzabili; Parrasio che si arrogava il cognome di Ἀβροδιατος, e tanti altri Genj di primo ordine si stimavano assai più di Mengs, e credevano giusto *sumere superbiam quaesitam meritis.*

Quasi ogni sovrano d' Europa ha desiderato e ordinato qualche opera a Mengs. La Czarina gli avea data commissione di farle due quadri, e gliel avea saputa dare, lasciando al di lui arbitrio e i soggetti (*a*) e il prezzo, e avanzandogli duemila scudi a conto. Ma il destino non gli permise neppure d'incominciarli. Subito però che la magnanima Caterina ha saputo, per una corrispondenza dell' incomparabile cardinale de Bernis, lo stato, in cui il valent' uomo ha lasciata la sua famiglia, ella le ha regalata la predetta somma. Il dono non meriterebbe rimembranza, trattandosi d'una sovrana, la quale tiene stupefatta l'Europa col suo governo, con la sua legislazione, co' suoi trionfi e con la sua generosità, però ne'suoi annali può meritare accesso un consimil tratto di umanità e non

(*a*) L'imperatrice gli propose al principio di sceglierli a suo modo dalla Gerusalemme Liberata del Tasso, ma egli la supplicò di lasciarglieli scegliere piuttosto dall'Iliade d'Omero, perchè le bellezze del Tasso consistevano più nello stile e nella maniera di raccontare le cose: all'opposto quelle d'Omero nascevano dalla natura stessa delle cose. Intorno all'essere più proprio Omero a dar soggetti ai pittori e al parere le stesse sue opere una pittura, si può vedere ciò che abbiamo detto col Winkelmann nella *Storia delle arti, ecc. Tom. III, pag.* 231.

confondersi con tante altre maraviglie che offre il suo regno.

Bramando il re di Napoli d'introdurre il buon gusto della pittura nella sua capitale, pensò fondarvi un'accademia delle arti e metterla sotto la direzione di Mengs. Cercò a quest' oggetto al suo augusto genitore che permettesse a questo valente uomo di passare a Napoli con questa carica. Sua Maestà annuì graziosamente col conservargli le sue pensioni, oltre quelle che gli avrebbe generosamente stabilite Sua Maestà Siciliana per la nuova commissione. La notizia di questa grazia, che sarebbe riuscita d'una immensa soddisfazione a Mengs, giunse a Roma otto giorni dopo la di lui morte, onde restò privo egli di questa consolazione, e Napoli del profitto che avrebbe tratto da' suoi ammaestramenti.

Gli Anfizioni decretarono che Polignoto fosse alloggiato e mantenuto dal pubblico in qualunque luogo si trovasse della Grecia, per aver dipinto il Pecile di Atene. Carlo III ha versati i suoi tesori sopra Mengs mentre è vissuto, e dopo la sua morte ha dotate le sue cinque figlie (*a*), e accordate pensioni ai due suoi figli per vivere comodamente.

Non ho io parlato degli scritti di Mengs, pei quali egli andrà glorioso ugualmente che pel suo pennello. Ne darò conto a misura che si andranno pubblicando: soltanto qui dirò che il caos delle sue carte è tale che non mi permette ordinarle

(*a*) L'ordine ne fu spedito dal re il 15 marzo, 1776, per 4000 reali a ciascuna. FEA.

con la sollecitudine che si richiederebbe, e che a questa fatica si aggiunge l'altra di doverle tutte ridurre ad una lingua, poichè il tedesco, l'italiano, il francese e il castigliano sono gl'idiomi ne' quali Mengs scrisse promiscuamente tutte le sue composizioni.

La decadenza delle arti si deve attribuire non tanto agli artisti, quanto ai dilettanti e ai ricchi che ordinano le opere. L'ignoranza e la barbarie di costoro costringe i primi, quando sono impiegati, a rinunziare alle loro idee se sono abili, però il più delle volte è prescelto per simpatia di stoltezza l'artista il più sciocco o il più intrigante. Non considerano questi signori il discredito che loro risulta da una tale condotta, nè il biasimo che si comprano a perpetuità col proprio danaro; poichè niuno vedrà un' opera ideata, ed eseguita contro ragione che non tratti da ignorante e da barbaro chi l'ha ordinata. Se chi ordina e chi pretende giudicare le produzioni delle belle arti fosse intendente, intelligenti diverrebbero anche i professori. È ben noto che presso i Greci erano filosofi quelli che ordinavano e filosofi erano quelli che eseguivano. Perciò si è detto esservi necessità d'un libro che insegni a veder le cose. Io credo che gli scritti di Mengs potranno servire a questo effetto, e non sarà questo il minor de' servigi che da quell'uomo insigne siasi reso alle arti.

Le opere di Mengs han prodotto un vespajo di censori d'ogni fatta, e per conoscere fin dove giunge il delirio, si riportano alcuni squarci del signor Riccardo Cumberland, che è quell' Inglese che nel principio dell'attual guerra fu in Ispagna,

e vi dimorò qualche anno maneggiandovi infruttuosamente non so quali negoziazioni politiche. Ritornato in patria credette riuscir meglio col dare alla luce *Anecdotes of eminent Painters in Spain*, ecc., cioè: *Aneddoti de' principali pittori di Spagna nei secoli XVI e XVII, con brevi osservazioni su lo stato presente delle arti in quel regno*; *vol.* 2 *in* 12. *Londra*, 1782.

Il signor Cumberland dichiara aver intrapresa quest' opera per far conoscere all' Inghilterra i più insigni pittori spagnuoli e il gran numero delle loro pitture, come anche quelle de'più celebri pittori forestieri che in gran quantità sono sparse per la Spagna, e che sono poco note altrove e specialmente agl' Inglesi. Ma per non far vite, fatte già da altri, e per non aver sufficienti cognizioni pittoriche, come egli ingenuamente più volte confessa, ha creduto fare una cosa bella col pubblicare una raccolta di *Aneddoti*, cioè d'inezie nojose che non danno la minima istruzione dell'arte neppure a'semplici dilettanti, poichè egli non si degna di caratterizzare alcuno di que' pittori, nè di descrivere veruna loro opera, si protesta anzi che la descrizione de' quadri è inutile come quella delle battaglie.

Si compiace nondimeno riportare la descrizione dello *Spasimo di Sicilia* di Raffaello, tratta da Mengs, e a questo proposito manifesta il suo gusto e la sua intelligenza, dicendo: « Riguardo all'effetto generale a me pare che la composizione manchi d'armonia: le carnagioni sono tutte nere e grossolane, le figure e gli oggetti di dietro non degradano nè sfumano come si vede in natura:

difetti forse provenienti da ritocchi e da inverniciature posteriori; nel gruppo è anche una gamba che non è di niuno: ridondanza non di Raffaello certamente. »

E se nè ritocchi, nè deformità sono in quel quadro, uno de'più belli e de' più ben conservati di Raffaello, dove saranno, perspicacissimo signor Cumberland?

Dopo d'aver aneddotizzati i pittori spagnuoli de' due secoli XVI e XVII, il chiarissimo autore dice « che in questo nostro secolo la Spagna non produce più artisti di quella eminenza; e osserva che questa decadenza non è particolare alla Spagna, ma è grande anche nelle Fiandre, in Francia e molto più grande in Italia. Nè se ne deve attribuir la colpa ai principi della casa di Bourbon, regnanti in Ispagna, se la spesa è la misura dell' incoraggiamento. I più ardenti ammiratori di Mengs non oseranno dire, che i suoi talenti non sieno stati debitamente considerati e rimunerati dal presente sovrano, al cui stipendio e impiego quegli morì. La riputazione di questo artista fu alta in Europa e forse la più alta; ma egli non trovò incoraggiamento solido finchè non andò in Ispagna: in Germania egli dipingeva miniature, e per l'Inghilterra non faceva che copie: fuggiasco da Dresda e mendico in Roma, trovò nella corte del re Cattolico onore ed emolumento, e vi esercitò l'arte rispettabilmente, come Tiziano sotto Carlo V, come Coello sotto Filippo II, o Velasquez sotto Filippo IV, sotto i quali principi la Spagna produsse molti pittori eminenti ed ebbe i maestri forestieri più contraddistinti. »

Si dà quindi il signor Cumberland a investigar la causa della decadenza delle arti, batte la campagna, s'inselva e finalmente crede averla trovata per la Spagna nell' esservi svanita l'orgogliosa indipendenza degli Aragonesi e la soda dignità de' Castigliani, nell'essere le chiese e i conventi saturati di virtù, i buoni frati dopo aver ben mangiato ora dormono, nè chiedono più niente dalle arti, e non più scegliendosi i ministri dal corpo della nobiltà, è decaduto tutto in oscurità, in torpidezza e in obblivione.

Sopra niuno artista il nostro signor Cumberland si diffonde tanto quanto su Mengs. Dice che, « molti del più accreditato giudizio hanno riguardato Mengs per il più risplendente luminare dei tempi moderni, che in Ispagna fa male la sua corte chi non gli fa applauso, e che alcuni de'suoi entusiastici ammiratori si uniscono al suo editore Azara per paragonarlo a Raffaello e Correggio. »

Fa indi un ristretto della vita di Mengs, estratto da quella pubblicata dal suddetto Azara. Qui Mengs non è più fuggiasco da' Sassoni, nè pitocco in Roma, ma divien presto qualche cosa di più, perchè il signor Cumberland dopo avere stabilite molte belle teorie sul giudizio da farsi de' pittori morti e viventi, *de vivis nil nisi bonum, de mortuis nil nisi verum*, dice che Mengs benchè idolatra di Raffaello e più studioso di Raffaello che Mr. Pascal della Bibbia, trova però Raffaello inferiore agli antichi pittori greci per quella bellezza ideale che a Raffaello mancava; e che Mengs fonda tutto questo suo giudizio su ipotesi e non su prove di fatto. Dunque il signor Cumberland ha letto e ha capito bene le opere di Mengs.

Va avanti, e dice « che Mengs amò la verità, ma non sempre la trovò; e che burbero, saturnino, insociale, credendo dir delle verità, non diceva che delle impertinenze, e parlava con disprezzo dei pittori anche superiori a lui stesso. « Eccone subito una prova delle più luminose. Mengs disse che *il libro dell'inglese Reynolds può condurre i giovani nell'errore, poichè li lascia ai principj superficiali che sono i soli noti a quell' autore.* Questo è un peccato che il Cumberland non sa perdonare a Mengs, e Mengs è dannato. « Se Mengs fosse stato capace di produrre una composizione uguale a quella del tragico e patetico Ugolino, io son persuaso che una tal sentenza non gli sarebbe mai scappata dalle labbra; ma l'adulazione lo fece vano, la malattia fastidioso: ei si trovò a Madrid senza rivali, e perchè le arti si erano allontanate dalla sua vista, egli si diede a credere che non esistessero che nella sua tavolozza. Il tempo non è lontano che i nostri virtuosi (cioè gl' Inglesi) stenderanno i loro viaggi nella Spagna e vedranno con indegnazione questi dogmatici decreti di Mengs nell'esame delle sue pitture; e allora noi potrem dire con autorità di scienza che la sua *Natività*, benchè sì splendidamente incorniciata e coperta con tal diligenza che neppure alle aure del cielo è permesso visitare la sua faccia troppo ruvidamente, deve più la sua lucidezza al cristallo che a sè stessa, che il bambino è abortivo, e così esile che pare copiato *from a bottle*; che egli non sa dare nè vita, nè morte alle sue figure; non sa eccitar nè terrore, nè passioni, nè metter rischj, nè voli; e con lo studiare d'evitar particolarmente

ogni difetto, incorre generalmente in tutti, e dipinge con timidezza e con servilità; che contratto il gusto e l'idee d'un pittor di miniature, nella maggior parte delle sue composizioni fa vedere nella delicatezza finita del pennello la mano dell'artista, ma non le emanazioni dell' anima del maestro, e se è bellezza non riscalda e se è tristezza non eccita pietà; che quando l'Angelo annunzia la salutazione a Maria è un messaggiere senza speditezza nel suo volo e senza grazia nella sua incombenza; che sebben Rubens sia stato da que' suoi detti d'oracolo condannato all' ignominiosa balordaggine d'un copista olandese, Mengs sarebbe stato sì capace di dipingere l'Adorazione di Rubens, come di creare la stella per guidare i Magi. Ma queste sono questioni al di sopra della mia capacità. Io lascio Mengs a critici più abili, e Reynolds a migliori difensori, ben contento che la posterità li ammiri entrambi, e ben sicuro che la fama del nostro concittadino è stabilita fuor di portata dell'invidia e della detrazione. »

Non ancora sazio l'elegante Cumberland di queste sue civilissime verità pronunziate con tanta modestia, dice che il quadro di Rubens della Morte di Cristo nella sala del capitolo dell' Escuriale è il più toccante e il più espressivo, e ch' egli non ha veduta pittura che parli sì fortemente le passioni al pari di questa. « Chiunque fra tante altre guarda questa, vi rimane arrestato, e sente che Rubens vi ha toccate le passioni con una mano più che da pittore e da poeta. Contemplando questa pittura io non posso far a meno di non rammentarmi l'amarezza della critica di Mengs, quando egli

paragona la copia che Rubens fece di Tiziano, alla traduzione olandese d'un autore elegante, ed io, ad imitazione di Mengs, non posso trattenermi di far entro di me un confronto fra il suddetto quadro, e Mengs stesso che ha dipinto un soggetto consimile. La scena è la stessa, gli stessi attori, la stessa catastrofe. Ma in Mengs tutto è senza vita, freddo, insipido, metodizzato dall' arte e misurato con la riga; il gruppo è d'un'accademia, gente posta a sedere per le attitudini, e pagate per il cordoglio. Il corpo morto di Cristo è tutto esposto alla vista in ambidue i quadri: ma che differenza! che contrasto! Mengs ha in verità lavorato molto per far un bel cadavere: ha tondeggiati i muscoli, ha polita la pelle e ha dato un tal colore che cessa d'esser carne; è una lustra figura di cera senza alcun segno de' sofferti patimenti. Si guardi l'altro, e vi si contemplerà quella persona stessa che portò tutte le nostre disgrazie alla croce e per i cui strazj noi siamo salvi. Pure Mengs è l'autore che il pregiudizio cortegianesco ha elevato in Ispagna al di sopra d'ogni comparazione, che il non ammirarlo è un tradimento contro lo stato, e la cui adorazione è divenuta canonica e quasi una parte dell'ortodossa idolatria della lor religione. Mengs è il critico che trattando ex professo della collezione delle pitture del palazzo di Madrid non fa nè lode, nè descrizione dell' *Adorazione*, la principal pittura di Rubens; ne accenna il solo nome apparentemente non per altro che per farne un inutile sacrifizio a Tiziano, che Rubens ebbe, secondo Mengs, la temerità di copiare. »

Il signor Cumberland sa vedere, sa scrivere e sa terminar la sua grand'opera pittorica in un aculeo politico. Dopo aver compianta la Spagna per tante sue sciagure sotto i Cartaginesi, i Romani, i Barbari, i Mori, e per le infelici scoperte del nuovo emisfero, la trova ancora « rispettabile nelle sue disgrazie e formidabile nella decadenza; ma l'ultima mano, posta alla sua ruina, tenne la penna con cui cassò la sua riputazione e indipendenza nel patto di famiglia. Generosa, semplice, imprudente si legò ad un alleato, la cui unione, simile all'azione di certe misture chimiche, discioglie ogni sua nobil particella, e la lascia senza spirito e come un capo morto . . . La Francia e la Spagna, d'una recente uguaglianza ed emulazione, non posson trovare reciproci vantaggi in questa politica alleanza: gl'interessi del più debole hanno necessariamente da esser sacrificati a quelli del più forte e del più astuto, e qual de' due sia attualmente il superiore, e chi abbia da prevalere, è sì chiaro che non ammette nè dubbio nè esame.»

Chi ha l'abilità di veder deforme Raffaello, ha dritto di vedere orrendo tutto il mondo.

Catalogo delle pitture fatte in varj tempi dal cavalier Antonio Raffaello Mengs, esistenti in varj luoghi.

In Dresda, nel palazzo elettorale nel gabinetto de' pastelli, il suo ritratto di prospetto in pastello. Altro di sè stesso un poco voltato. Quello della regina di Polonia, pure in pastello. La Verità, mezza figura in pastello. Il ritratto del signor Luigi Silvester con un lapis in mano. Quello del signor Hoffmann, cameriere favorito del re, in abito ricamato. Quello di Domenico Annibali. Quello della signora Mingotti che tiene in mano una carta di musica. Quello dell' elettore regnante, da ragazzo. Quello del conte di Brühl, di cui non vi è che la testa finita. Quello d'un amico d'Ismaello. Quello della signora Thiel, moglie del paesista di questo nome. Un Cupido che aguzza un dardo. I ritratti del re e della regina, del principe e principessa reale in grande, a olio: gli ultimi due fino al ginocchio. Un quadretto a olio con la Maddalena che ha la testa appoggiata al braccio dritto e nell'altra mano ha una carta svoltata. Parecchi smalti e miniature gelosamente conservate nel gabinetto delle cose più pregevoli e che si mostrano ai forestieri come pietre preziose.

Nella chiesa reale cattolica il quadro grande dell'altar maggiore, rappresentante l'Ascensione, alto 25 palmi, e largo 14. In un altare dei laterali il Sogno di s. Giuseppe. È nella stessa chiesa il quadro della Concezione. I tre bozzetti stanno nella galleria suddetta.

In Vienna, nella galleria imperiale un s. Pietro, di cui si parlerà in appresso. Il ritratto in pastello della granduchessa di Toscana. Quello dell'arciduchessa Maria Teresa, ora regina di Napoli. Presso il conte Ernesto d'Harrach la Natività di Gesù Cristo sul rame. Nel castello di Leopoldscron vicino a Saltzburg, presso il conte di Firmian, il ritratto di Mengs stesso.

In Stutgard, presso il signor Guibal, di lui scolaro, esisteva una bella testa del cappuccino cercante fra Pietro da Viterbo, che soleva andare in casa di Mengs, e dipinto da lui per la sua bella testa, non per altro; e varj disegni riferiti dal signor Doray de Longrais sulla relazione dello stesso Guibal, fra i quali tre disegni fatti nel 1741 dal Giudizio di Michelangelo nella Cappella Sistina; quello della suddetta Maddalena, e il primo pensiere del quadro della Natività posseduto da Sua Maestà Cattolica, di cui si parlerà dopo.

In Carlsruh, il ritratto del barone d'Edelsheim di Baden Durlac, presso di esso, e due cartoni finitissimi, uno d'un filosofo, l'altro d'una fanciulla che si diverte a far bolle di sapone. Sopra di essi furono fatti due pastelli per il marchese di Croimare, governatore della scuola militare a Parigi. Dopo la di lui morte sono passati in altre mani. Si veda appresso tra le opere la lettera 9. Otto accademie rappresentanti uomini di differente età, e in diverso carattere di disegno: una fra le altre nello stile di Michelangelo, l'altra in quello di Raffaello, per far vedere come questi due grandi uomini avrebbero veduto differentemente la stessa natura.

In Copenhaghen, il re di Danimarca possiede il ritratto di Sua Maestà Cattolica, armata in piedi sotto un magnifico baldacchino, con tutti gli ornati e attributi della maestà spagnuola, alto 12 piedi e largo 9. Fu fatto a Madrid, e si espose al pubblico in giorno di funzione.

IN RUSSIA, nell'imperial galleria a Pietroburgo, il quadro di Perseo e Andromeda. Un s. Giovanni giovanetto quasi terminato, alto un braccio, replica di un altro che non arriva a due palmi, esistente in Ispagna nel palazzo reale, di cui si dirà appresso. Il Giudizio di Paride con figure di grandezza naturale, non terminato, e varie altre cose.

IN INGHILTERRA. A Londra la copia della Scuola d'Atene, grandezza dell'originale fatta per milord Northumberland. Il ritratto del duca di Richemont aggiustato secondo il gusto del Vandeyck. Quello del signor Suimena, negoziante della Giamaica, e della di lui consorte. Quello del signor Vood, celebre per la sua opera sulle Rovine di Palmira. Quello del signor Webb, colonnello inglese, di cui si parla nella vita di Mengs. Quello del cavalier Williams Hamsburi.

Altrove, presso il signor Hor il quadro d'Ottaviano e Cleopatra, intorno al quale si veda la lettera 7. Il ritratto del signor Wilson, celebre paesista inglese. Una Sagra Famiglia in tela, di 7 palmi di larghezza, alta 5. Una Sibilla, mezza figura in tela. Una Maddalena, mezza figura.

In Oxford, nella nuova chiesa cattolica il quadro rappresentante l'Apparizione di Gesù Cristo alla Maddalena, detto volgarmente *Noli me tangere.*

IN IRLANDA, il ritratto del signor Touche, gentiluomo irlandese, fino alle ginocchia, sul gusto del principio del secolo XVII.

In Parigi, il ritratto di Mr. d'Epine, scultore, presso di lui. Per lui dipinse anche due pastelli ovali rappresentanti uno il Piacere, l'altro l'Innocenza, in busto, possedute dal barone d'Holbach.

IN ISPAGNA, nel palazzo reale a Madrid la volta dell'anticamera del re, dipinta a fresco, rappresentante il Concilio degli Dei, con l'Apoteosi d'Ercole. Nello stesso modo l'Aurora in un' altra camera, detta per ciò *dell'Aurora*, e nelle quattro facciate le quattro stagioni dell'anno, con varj ornamenti nel fregio di putti, di vasi e di fogliami. La gran volta della sala dove pranza il re, nella quale è rappresentata l'Apoteosi di Trajano e il Tempio della Gloria. Nell'oratorio privato di Sua Maestà, la Natività di Cristo, parimente a fresco, essendosi levata la prima pittura ad olio, la quale non si godeva pel riflesso della luce di fronte. Ad olio similmente nella camera da letto del re la famosa Deposizione dalla Croce, in tavola alta più di dodici piedi geometrici e larga a proporzione, figure al naturale. Nella parte superiore che serve come di cimasa a guisa d'uno specchio, v'è anche un altro quadro in tavola rappresentante il Padre Eterno con lo Spirito Santo e con varj angeli. Nella stessa camera sopra le porte, quattro soggetti della Passione, cioè l'Orazione all'orto, la Flagellazione, la Crocefissione e l'Apparizione alla Maddalena dopo risuscitato. Nella medesima abitazione due altre pitture piccole, una di san Giovanni giovane, che eseguì in Ispagna, e l'altra uguale di

santa Maria Maddalena, che inviò da Roma per accompagnamento, di un piede e mezzo lungo e uno largo. Altro quadro della Concezione, men di tre piedi alto, e men di due e mezzo largo, e altro di sant' Antonio di Padova, presso a poco di ugual grandezza, che Sua Maestà trasporta sempre seco ne' viaggi. Nella camera di passo che va alla camera di Sua Maestà, è la Madonna col Bambino, san Giuseppe e san Giovanni, alto sei piedi e largo quattro; la prima pittura che Mengs dipinse ad olio in Madrid. La Natività di Cristo ad olio, tolta, come si è detto, dall'oratorio e trasportata nella camera del principe d'Asturias, alto circa undici piedi e sei largo. Altro quadro di uguale assunto in tavola trasmise da Roma, alto nove piedi e largo sette: è situato nella camera di Sua Maestà. La stima che fa il re di questo quadro, si conosce dall'aver voluto che gli si metta avanti un cristallo di ugual grandezza. Questo uso di coprire i quadri con cristalli ha i suoi inconvenienti, perchè non possono avere niun lume che li lasci veder bene interamente, onde conviene che lo spettatore vada mutando siti per vedere la pittura per parti. I colori oscuri riflettono la luce e fanno l'effetto d'uno specchio. L'arte non ha potuto trovare ancora il modo di fare le due superficie d'un cristallo ugualmente parallele; e quanto è più grande più cresce la difficoltà. Una deviazione di superficie, per quanto sia impercettibile, altera la riflessione della luce, e per conseguenza l'immagine dell'oggetto. Se la pasta del cristallo ha qualche colore, come succede a quelli che si fanno con la soda, o barilla, che

tutti hanno un fondo verde, tutte le tinte del quadro si riflettono macchiate di questo colore. L'aria che si rinchiude tra il cristallo e il quadro, siccome non si rinnova, si altera e danneggia i colori, e accelera la rovina delle pitture. Un quadro di Cristo crocifisso, figura naturale, alto cinque piedi e quattro largo, collocato nella camera da letto di Sua Maestà in Aranjuez. Nello stesso sito vi sono due ritratti del re e della regina di Napoli di mezza figura, circa cinque piedi alti e di corrispondente larghezza. Della stessa misura negli altri appartamenti di questo palazzo ve ne son altri due, uno della medesima regina di Napoli e l'altro dell'arciduchessa sua sorella. Ugualmente vi stanno collocati i ritratti de' granduchi di Toscana, con altri quattro della loro real famiglia, eseguiti a Firenze. I primi sono alti quattro piedi e mezzo, e larghi a proporzione; gli altri lunghi cinque. Nello stesso Aranjuez nel soffitto del teatro fece una pittura a tempra del Tempo che rapisce il Piacere: allegoria vivissima e propria del suo ingegno fecondo e sublime. Ritrasse Sua Maestà più volte, e tutti della real famiglia: duplicò quello de' principi d'Asturias, e ne fece anche due della serenissima infanta donna Carlotta Gioacchina. Le quattro Parti del giorno che egli chiamava i quattro Crepuscoli, per sopraporti nella camera della principessa, di nove piedi alti. Pel serenissimo principe d'Asturias un quadro in tavola della Madonna col Bambino e san Giuseppe. Un altro che rappresenta un giovine che pretende seguir l'Onore e disprezza l'Interesse, collocato nella casa di Sua Altezza all'Escuriale. A sant' Idelfonso un

quadro di santa Maria Maddalena, in più di mezza figura, collocato nella camera del dispaccio. Per l'infante don Luigi una tavola della Madonna, col Bambino e san Giuseppe, quattro piedi alta e larga tre. Un ritratto di Sua Altezza, maggiore di mezza figura, non compito. San Pasquale Baylon per l'altare maggiore della chiesa del real convento di questo nome in Aranjuez. Il serenissimo infante don Gabriello ha anche una tavola dell' Orazione all' Orto che non è finita.

Per particolari. Il quadro principale di sant'Isidoro, il cui assunto è la Santissima Trinità, con la Madonna, san Damaso ed altri santi spagnuoli, figure molto maggiori del naturale, alto diciassette piedi e largo dodici.

Per il conte di Rivadaria un quadro dell' Annunziata col Padre Eterno, e con grande accompagnamento di angeli; figure di grandezza naturale; dodici piedi alto e largo sette. Mandato a un suo feudo presso Vagliadolid.

Un altro di san Giovanni Batista, che predica nel deserto, di sei piedi d'altezza e meno di cinque di larghezza, parimente pel conte di Rivadaria. Dipinse Mengs questo quadro in uno stile particolare non mai da lui usato. Il sito, dove avea da collocarsi, ha una finestra in cima, la cui luce dà negli occhi de' riguardanti. A questo effetto ei sforzò un poco il naturale, fece masse grandi, e seguò le parti con molta forza. Pare un quadro della maniera di Michelangelo, quando questi non è caricato, ovvero di Raffaello, quando volle competer con quello nell' Incendio di Borgo.

Un ritratto di mezza figura del duca d'Alba.

Altri due della duchessa di Huescar, oggi di Arcos.

Un altro per la duchessa di Medina Coeli, seduta sopra una sedia.

Altro del marchese di Llano, in tela poco più di tre palmi, non terminato.

Altro di figura intera in abito da maschera, per la marchesa di lui consorte.

E della stessa signora un altro di mezza figura.

Un ritratto di don Pietro Campomanes, maggiore di mezza figura.

Un altro di don Filippo de Castro, di mezza figura, ma di questo la sola testa è dipinta, e sta in Roma presso gli eredi.

La Madonna Addolorata, per don Antonio De la Quadra, direttor generale delle poste.

Terminò anche nel palazzo il quadro grande dell' Ascensione del Signore, incominciato in Roma per commissione della corte di Dresda, nominato avanti.

Fece molti ritratti di sè stesso poco men di mezza figura, che donò a' suoi amici e tra gli altri a don Bernardo de Yriarte.

Lasciò imperfetto il ritratto di don Americo Pini, ajutante di camera del re; ma vi manca poco.

IN ITALIA. In Monaco, il ritratto di quel principe, fatto mentre stava colà.

In Genova, nell'Accademia Ligustica un disegno d'un Cristo morto.

Presso il signor Tealdo, il suo ritratto in tela da testa, regalatogli quando stava in Genova, in diverso atteggiamento dagli altri, ma non ben ter-

minato. Copia della Madonna della Seggiola di Raffaello, da lui ridipinta.

Ritratto della signora Tomasina Cambiaso, in tela, di palmi 4, presso la medesima.

Presso il cavalier Carlo Giuseppe Ratti pittore, di lui scolaro, alcuni disegni.

In Milano, in casa Biglia, una Madonna, mezza figura col Bambino, prime cose, ed un s. Gio. Batista giovinetto, sedente in terra, di ottimo gusto, e somma finitezza, amendue in tavola. Furono donati dal cardinal Archinto, amico di Mengs, al generale Clerici, padre della signora contessa Clerici Biglia.

Una testa di Cristo glorificato in tavola per un P. Minor Oss. Riformato, suo amico e confessore di sua moglie, che l'ha regalata al convento di Varese, borgo del ducato di Milano; me ora è presso l'arciduca.

In Firenze, il proprio ritratto per la galleria Granducale di pittura, in tavola di palmi 5. Per il granduca il Sogno di Giuseppe, della stessa grandezza e in tavola. Madonna col Bambino e due angeli, pure di 5 palmi, in tavola, presso la granduchessa. Il ritratto della medesima in pastello alto due palmi e mezzo.

Presso il marchese Rinuccini, un cartone turchiniccio col Redentore morto e varie figure a due sorti di lapis, alto palmi 7 e largo a proporzione.

Un *Ecce Homo* in tela da testa, presso il dottor Villigiardi.

Una Sagra Famiglia, in tela di 7 piedi, presso mylord Cuper, e il ritratto del medesimo, mezza figura in tavola, di palmi 3 e largo a proporzione.

In Napoli, il ritratto di Sua Maestà in età fanciullesca, figura intiera in tela. Un Riposo d'Egitto per la regina, alto palmi 3.

Ritratto della principessa Altieri, nata Borghese, mezza figura.

Altro della principessa di Francavilla, nata Borghese.

In Caserta, nella cappella del palazzo reale la Presentazione della B. Vergine al tempio, con molte figure in tela, alto 18 palmi.

In Sulmona, quadro da altare nella chiesa dei Monaci Celestini che rappresenta s. Benedetto nel deserto.

In Roma. La volta della chiesa di s. Eusebio de' suddetti Monaci Celestini, a fresco, rappresentante il santo in gloria con molte figure.

La volta della galleria della villa Albani fuori di porta Salara, rappresentante il Parnasso con Apollo e le Muse, una delle quali è il ritratto della marchesa Vittoria Lepri, nata contessa Cherufini, e l'altra dietro col braccio alzato è il ritratto della moglie dell'autore. Ai lati vi sono due ovati, uno de' quali esprime il Genio che sostiene i simboli delle tre Arti sorelle coronate dal Merito sotto l'immagine di un giovane alato; nel secondo è una donna riccamente vestita con una statuetta d'oro in mano che mostra di premiare le arti, con un bel putto vicino che distribuisce monete.

La stanza de' Papiri in un braccio della libreria Vaticana, parimente a fresco, di cui si parla diffusamente nella vita e nella lettera 24.

Presso la Santità di N. S. Pio VI un s. Pietro sedente, regalatogli da monsignor Vincenti che

l'ebbe in dono in Ispagna dall'autore. La replica di esso, regalata da Mengs al suo barbiere Martinez, sta ora a Vienna, come si è detto.

Due ritratti in varj prospetti di Clemente XIII, Papa Rezzonico, in tela d'imperatore fino al ginocchio, uno pel cardinal Camerlengo, l'altro pel principe Senatore di Roma, suoi nipoti. Un terzo, diverso dai due precedenti, non terminato fuori della testa, la quale ha servito al signor Piranesi per l'incisione del ritratto di quel papa in fronte alla sue opere, sta presso gli eredi dell' autore.

Ritratto dello stesso cardinal Camerlengo in tela.

Ritratto, figura quasi intiera, del cardinal Alberico Archinto in tela, ora presso il cardinal suo nipote.

Ritratto del cardinal Zelada, in tavola di 4 palmi circa, presso il medesimo.

Presso il signor cav. Azara il suo ritratto, di cui egli parla nella vita appresso. Il bozzetto originale colorito della volta di s. Eusebio. Le tre miniature delle pitture della villa Negroni, pure nominate nella vita. Una copia molto buona del quadro di Cleopatra e Ottaviano, fatta da uno scolare dell'autore, che è l'unica in Roma di quel soggetto, di cui si è parlato nella lettera 7, e altre cose.

Il signor principe Sigismondo Chigi possiede il bellissimo bozzetto a chiaroscuro in tela di 4 palmi, fatto per il quadro di s. Pietro, di cui si parla anche nella vita.

Il signor principe Borghese ha un abbozzo ben condotto del s. Giovanni, che si è detto stare in

Ispagna, e la replica con qualche picciola variazione a Pietroburgo.

Ritratto di monsignor Onorato Gaetani de'duchi di Sermoneta, in tela da testa, non finito, presso il medesimo.

Il cardinal Riminaldi possiede un s. Antonio abate con la testa sola quasi finita e alcuni disegni.

In Roma l'autore fece una storia di Semiramide, nell'atto che un corriere le presenta una lettera coll'avviso della sollevazione di Babilonia. Fu fatta per il Margrave di Bareith, o per la di lui consorte, sorella del defunto re di Prussia, dopo la cui morte passando per varie mani è andata a Parigi.

Presso gli eredi esistono il ritratto di sè stesso, in tavola di 5 palmi circa, quello della moglie, in tela di circa 3 palmi, e quello d'Ismaello suo padre, in tela di tre palmi. L'abbozzo in chiaroscuro della Risurrezione di N. S., che doveva servire pel gran quadro della cattedrale di Salisburgo, alto 30 palmi, cominciato e interrotto dalla morte. Quantità di disegni, studj e altre cose.

Molte altre cose ha fatto Mengs, disperse in varj luoghi e in varie mani, delle quali non si è potuta avere una precisa notizia. I due quadri per il re di Prussia, de'quali si parla nella lettera 6, non sono stati eseguiti in verun modo.

Opere e disegni fatti da lui di opere d'altri, incise in rame.

In Madrid dal suo genero Carmona è stato inciso il Presepio o Natività di N. S. Il ritratto di Carlo III, re di Spagna, in gran foglio. Il suo premesso all'edizione spagnuola delle opere, cavato dal quadro che sta in Ispagna. S. Giovanni e la Maddalena. *Ecce Homo*, mezza figura, in piccolo. La Madonna Addolorata. La Sagra Famiglia, che possiede mylord Cuper.

In Roma il signor Domenico Cunego ha inciso il di lui ritratto in grande, cavato dal quadro che sta presso gli eredi. Le pitture della stanza de' Papiri nella libreria Vaticana. La Madonna col Bambino in tondo. Le 52 teste della scuola d'Atene di Raffaello, lucidate sull' originale da Mengs, incise in 40 tavole grandi in uno stile grandioso.

Il signor Giovanni Volpato ha inciso il Cristo nell'Orto del Correggio sul disegno di Mengs, cavato da una buona copia del Lauri esistente in casa Falconieri. Va nella collezione della *Scuola Italica Picturae.*

Il signor Morghen, genero del signor Volpato, ha inciso ultimamente il Parnasso della villa Albani.

Le figure delle pitture della villa Negroni, disegnate dall' autore, sono incise dal signor Campanella.

In Inghilterra è inciso il quadro d'Oxford. La Sibilla è stata ivi incisa dal signor Mosman.

Digitized by Google

RIFLESSIONI

SULLA BELLEZZA E SUL GUSTO DELLA PITTURA

L'AUTORE A CHI LEGGE.

Questo trattato io lo scrissi da principio unicamente per me stesso, e coll' unico desiderio di ritrovare delle utili verità. Allorchè l'ebbi quasi finito, fui richiesto da un' accademia di Germania di darlo ad essa per farlo stampare, il che però fu poi impedito da diversi accidenti. Quell' accademia si disciolse e a me restò il mio trattato (a). *Quando lo rilessi casualmente dopo qualche tempo, non fui contento di tutto; e mi ero proposto di rifarlo con togliere via alcune cose e con aggiugnervene molte altre. Ma riflettendo quanto tempo e fatica a ciò fare si richiederebbe, e riconoscendomi anche incapace di mettere in buono stile i miei sentimenti e le mie idee, mi risolvei di tralasciare ed abbandonare il tutto. Rileggendolo però un'altra volta, mi parve che per le verità che vi sono contenute, non meritasse di essere seppellito nell'obblio e che queste verità potrebbero essere utili a molti: onde su tale riflesso e con le persuasioni dell'amico Winkelmann, a cui l'ho dedicato,*

(a) *Di questa Accademia ne parlerà appresso in una lettera lo stesso Mengs.* FEA.

m'indussi finalmente a darlo alle stampe (a). *Non ci ho per altro voluto mettere il mio nome, perchè non sono autore di professione; nè voglio espormi alla critica di que' ciarloni che forse non m'intenderanno.*

Esorto gli studenti di pittura, pei quali ho scritto questo trattato, che quando lo leggeranno, lo facciano con somma attenzione, e di essere persuasi che per la maniera di pensare e per la strada che ivi troveranno indicata, io non sono rimasto addietro nell'arte della pittura, e che quest' opera è un dono fatto loro dalla mia buona volontà. Se rifletteranno bene su tutto quello che io dico, e se a tali riflessioni uniranno un' istancabile diligenza ed un non interrotto esercizio, mi posso lusingare che ne ricaveranno de' vantaggi non indifferenti.

La mia intenzione è stata primieramente di spiegare che cosa sia la Bellezza, giacchè gli uomini sono di assai varia opinione su questa materia. Secondariamente di spiegare il Gusto; poichè la maggior parte di quelli che hanno scritto su di esso, non danno contezza chiara della ragione, per cui la parola Gusto viene usata parlandosi di pittura. Finalmente ho procurato di rendere più intelligibile il Gusto per mezzo degli esempi che sullo stesso hanno dato i primi professori, mentre essendomi nella prima parte alquanto allontanato dalla pittura, temei d'aver resa inutile l'opera a

---

(a) *Si vedano appresso due lettere dello stesso Winkelmann all'autore, una scritta da Castel Gandolfo il 23 giugno, 1762, l'altra del 3 gennajo, 1764.* Fea.

quelli, pei quali io mi ero proposto di scrivere, cioè per li pittori: onde ho poi cercato di addurre esempi tali che mi somministrassero motivi di parlare di tutte le regole dell' arte. Convien sapere che tutte quelle parti che io esalto e lodo nei pittori illustri, si devono tenere per tante regole ed esempi d'imitazione.

Ricordo per altro ai principianti nella pittura, di non perdersi troppo nelle sottigliezze che qui si trovano scritte, poichè nel principio a nulla servono. La prima diligenza di un principiante deve essere quella di assuefar l'occhio alla giustezza e alla precisione, talmente che con ciò diventi capace d'imitar tutto. Nell'istesso tempo egli deve applicarsi all'esercizio e alla prontezza della mano in maniera che questa si renda ubbidiente a far tutto quello ch'egli desidera, e allora sarà tempo d'imparare le regole e lo scientifico dell' arte. Io antepongo la pratica e l'esercizio alla teorica ed allo scientifico, perchè ciò si può imparare anche nell'età avanzata; ma per l'esercizio e per l'uso di un occhio giusto e preciso richiedesi una certa età, vale a dire, quando non si è preso ancora verun uso, poichè chi una volta ha presa una cattiva assuefazione, non è più in grado nella età matura di prenderne una buona.

Convien dunque che questo trattato sia letto dalle diverse classi dei pittori anche con diverse riflessioni. Il principiante lo deve leggere soltanto per comprendere quanto sia vasta e difficile l'arte; affinchè si affretti e non perda tempo nell'imparare le parti inferiori di essa; mentre, non ostante che tali parti sieno come i materiali e il fondamento

dell'arte, non giovano che assai poco, sintanto che non vi si aggiugne tutto il resto del grande edifizio della stessa arte. La seconda classe de' pittori, vale a dire quelli che già sono in pieno possesso delle suddette parti primarie, è quella, per cui principalmente è stato scritto il presente libro, affinchè in esso imparino che cosa sia il gusto ed esaminino loro stessi se lo possiedano dalla natura, o no, e quali sieno il modo e gli esempi, per mezzo de' quali possono acquistarlo. Gli esperti pittori poi potranno anch'essi trovar dell'utile in questa lettura, tanto per distinguere le vere bellezze nelle opere de' grandi maestri, quanto principalmente per guidar bene i giovani allievi per il retto sentiero nell'apprender l'arte.

Io parlo libero, perchè so che nel mondo non abbiamo altro mezzo certo per approvar una cosa che l'esperienza della sua utilità, e questa esperienza io l'ho in me medesimo, poichè tutto quello che so l'ho imparato per la via e per la maniera di pensare descritta in questo trattato. Se mai alcuni punti di esso riuscissero difficili ad intendersi, sono pronto ad ogni cenno a farne ulteriori spiegazioni, e qualora mi fossi ingannato in qualche cosa, non mi lascerò sedurre da una vana ambizione per non confessar l'errore in cui fossi incorso, senza però lasciar di difendere con più chiare prove il mio sentimento ogni qualvolta non lo credessi erroneo (a).

(a) *Per supplemento a questa prefazione si veda appresso una lettera dello stesso autore al signor di Longrais, traduttore francese, ed editore di qualche di lui opera, in data del 2 gennajo, 1777.* FEA.

PARTE PRIMA

CAPO I.

Spiegazione della Bellezza.

1. Siccome la perfezione non è propria dell'umanità e si trova solamente in Dio; nè comprendendosi cosa alcuna dall'uomo fuorchè quello che cade sotto i sensi, così l'Onnipotente gli ha voluto imprimere una visibile idea della perfezione; e questa è ciò che si chiama *bellezza*. Questa bellezza trovasi in tutte le cose create ogni qualvolta l'idea che abbiamo d'una cosa e il nostro senso intellettuale non possono andar coll'immaginazione più oltre di quello che vediamo nella materia creata. Ciò può assomigliarsi alla natura del punto: un punto deve essere indivisibile, onde egli è anche sempre, propriamente parlando, incomprensibile. Ma siccome fa d'uopo farsene una visibile idea; quindi è che si chiama punto quella macchietta, su cui non si può più operare la divisione: e questo chiamasi punto visibile. Ora figuriamoci che la perfezione sia come il punto matematico o indivisibile. La perfezione contiene in sè tutte le proprietà lodevoli che noi possiamo nominare, e queste non possono trovarsi nella materia, mentre finchè è materia deve essere imperfetta. Così abbiamo immaginata una specie di

perfezione adattata alle umane comprensioni, cioè quando i nostri sensi non arrivano più a conoscere la sua imperfezione: allora questa somiglianza di perfezione chiamasi *bellezza*. Questa, come si è detto, trovasi in ciascuna cosa ed in tutte le cose insieme, ed è la perfezione della materia. Fra questa poi e la perfezione divina passa la stessa differenza che è tra i due punti, onde si può chiamare la bellezza una perfezione visibile, come quello si chiama un punto visibile. E siccome nel punto visibile vi è anche sempre l'invisibile, così nella bellezza si trova ancora la perfezione, benchè non vi sia visibile. L'occhio non vede alcuna di queste perfezioni invisibili, ma l'anima le sente, poichè essa e la perfezione sono state prodotte e derivano da Dio che è somma perfezione.

2. Platone (*a*) chiama i movimenti che la bellezza produce nell' anima, una ricordanza della suprema perfezione; e crede esser questo il motivo della sua forza incantatrice. Forse potrei sognare anch'io con altrettanto successo, se dicessi che l'anima viene commossa dalla bellezza; perchè dalla medesima viene, per così dire, trasportata in una momentanea beatitudine che ella spera ed aspetta presso Iddio per tutta l'eternità, ma che si perde subito in tutte le materie.

(a) *In Phaedro*, *oper. Tom. III*, *pag.* 249.
MENGS.

CAPO II.

Causa della Bellezza nelle cose visibili.

5. Niente è visibile senza materia, la quale deve aver una forma, e questa forma è la misura della sua forza: la forza le è stata data dal Creatore, ed è la causa della sua forma. Nelle prime forme della natura non vi è bellezza, perchè esse non si sono ancora sviluppate alla vista, e, benchè siano sensibili, non sono però comprensibili. Da queste prime forme la ragione ne ha composte delle altre che già sono visibili, e questa prima visibilità mostra i colori. Questi colori sono differenti secondo la diversità del loro aspetto, cioè secondo che i raggi della luce producono su la superficie un effetto differente. Allorchè queste prime delicatissime e visibili forme sono in sè stesse uniformi, si chiamano pure, poichè la luce fa un solo effetto in esse e tal effetto produce bellezza. Che sia così, cioè che i colori provengano dall'aspetto di una materia uniforme, si vede per mezzo del prisma; ma che l'uniformità produca bellezza, è cosa evidente, mentre il più bel rosso guasta il miglior giallo; come il turchino guasta il rosso; mescolandosi poi tutti tre, rosso, giallo e turchino insieme, tutti tre sono guastati. Se vediamo che la natura ha dato de'colori tanto diversi alla materia, ciò proviene dalla diversità delle sue minutissime forme, o particelle e dalla mescolanza di esse. Di queste forme poi la natura ne ha composte delle altre più grandi, che non

vengono più giudicate per belle o per brutte secondo il loro colore, ma secondo il loro aspetto, ed anche in queste è l'uniformità con la loro causa e con loro stesse, la base della bellezza. Perciò la forma circolare è la più perfetta di tutte, in quanto che non contiene che un motivo, cioè l'estensione del suo proprio centro; e quelle che nella loro formazione hanno diversi motivi, sono sempre inferiori in perfezione; ma ciò non ostante hanno anch' esse la loro bellezza, perchè quelle parti che non sono uniformi, sono però atte a diverse significazioni, come si vede appunto nella natura, ove molte cose, prive di bellezza, diventano belle per l'attinenza che ha una parte all' altra. Tutta la natura è fatta per muovere e per piacere, e perciò devono essere nella medesima non meno delle parti attive che delle passive: onde è necessario che anche vi sia una diversità di bellezza, perchè la parte passiva debb'essere naturalmente meno perfetta dell' attiva. Queste parti imperfette non sono perciò meno stimabili, se servono alla stessa causa, ed hanno anche nella loro minor perfezione una specie di bellezza che diventa loro propria allorchè sono uniformi alla loro destinazione. Perciò vi è bellezza in tutte le cose, giacchè la natura non fece niente che fosse inutile, e come già ho detto, vi è bellezza in ciascuna cosa, semprechè la stessa sia perfetta secondo quella idea a cui appartiene. L'idea viene dalla cognizione della destinazione di una tal cosa, e questa cognizione proviene dall' anima. La bellezza si trova in qualunque cosa, quando tutta la materia è conforme alla sua destinazione. Ma quando io

dico che vi sono delle parti più o meno perfette, figuriamoci che tutta la natura sia come una repubblica, alla quale appartengono ugualmente tutti i suoi individui, benchè non tutti vi stiano in egual rango e dignità. Qui conviene anzi riflettere che le parti più perfette in bellezza sono spesso meno utili di quel che lo siano le meno perfette, perchè queste sono suscettibili di diverse operazioni, e possono produrre più di un effetto: quelle al contrario non ne fanno che un solo, e non sono buone che a una sola cosa. Ciò confermasi in tutti i colori e in tutte le forme. I tre colori perfetti non possono mai esser altri che giallo, rosso e turchino, e vi è una sola idea della loro perfezione, cioè quando si trovano in egual distanza da qualunque altro colore. I colori meno perfetti, e però composti, come sono l'aurora, il verde, il paonazzo, possono esser di diverse qualità, secondo che più o meno si accostano o si scostano da questo o da quell'altro colore perfetto, e gl' inferiori colori, composti di tre altri, sono suscettibili di una variazione quasi infinita.

4. Quanto meno vi è di perfezione in un colore, tanto più vi è di varietà, e questa varietà può esser portata a quel grado che la composizione non abbia più un' idea principale di colore, ed allora diventa come una cosa morta e insignificante. Lo stesso accade nelle forme visibili: il circolo solamente è perfettissimo; e questo, come pure le figure di lati uguali, non possono essere che in una sola maniera: quelle però che hanno lati differenti, sono anche suscettibili di varj significati e più atte a diverse idee, onde diventano altret-

tanto utili quanto le più perfette. La ragione di ciò si è data sopra, parlando de' colori; e siccome sono utili i colori imperfetti al pari de' perfetti, perchè son atti ad una quasi infinita variazione, così lo sono anche le forme imperfette, poichè anche queste possono variarsi tanto che alla fine restano prive di significazione e ricadono nell' oscurità. Si tiene per bella una cosa quando la medesima perfettamente corrisponde all' idea che se ne ha: ciò è evidente nelle diverse cose del tutto opposte le une alle altre che si lodano per belle. Si chiama bella, esempigrazia, una pietra di un sol colore e bella altresì un'altra di più colori, di varie macchie e di più vene. Se dunque un solo genere di perfezione fosse causa di bellezza, una di queste pietre sarebbe detta bella e l'altra brutta; che però se l'una e l'altra viene chiamata bella, proviene ciò dall' idea che si ha delle medesime; e perciò quella pietra, di cui si ha l'idea che debba esser uniforme e di un sol colore, qualora si trovi macchiata, si chiama brutta, e se quell'altra, la quale, secondo l'idea solita, deve esser macchiata e di più colori, si trova troppo uniforme, anch' essa è detta brutta, poichè l'una e l'altra compariscono imperfette per quella idea che si ha di esse. Lo stesso accade in tutte le cose create. Un fanciullo sarebbe brutto se comparisse un uomo di età matura: l'uomo è brutto quando è formato come una donna, e così la donna quando rassomiglia all'uomo.

5. Queste riflessioni bastano per trovar la causa principale della bellezza; onde conchiudo che la bellezza proviene dall' uniformità della materia

Digitized by Google

con le nostre idee. Le idee provengono dalla cognizione e destinazione della cosa. Questa cognizione nasce dalla esperienza e dalla speculazione sugli effetti generali delle cose. Gli effetti generali provengono dalla destinazione che il Creatore ha voluto fare delle cose. Questa destinazione ha per fondamento la distribuzione graduata delle perfezioni della natura, e finalmente la prima causa di tutto sta nell'immensità della divina sapienza.

CAPO III.

Effetti della Bellezza.

6. La bellezza consiste nella perfezione della materia secondo le nostre idee. Siccome Iddio solo è perfetto, la bellezza è perciò una cosa divina. Quanto più di bellezza si trova in una cosa, tanto più essa è spiritosa. La bellezza è l'anima della materia. Siccome l'anima dell'uomo è la causa del suo essere, così anche la bellezza è come l'anima delle forme, e tutto quello che non è bello, è come morto per l'uomo. Questa bellezza ha un potere che rapisce; e perchè è spiritosa, muove l'anima dell'uomo, accresce, per così dire, le di lei forze, e fa sì che ella si scordi per qualche momento di essere racchiusa nel ristretto centro del corpo. Da ciò nasce la forza attrattiva della bellezza: subito che l'occhio vede un oggetto assai bello, l'anima se ne risente, e desidera immediatamente di medesimarsi con esso, onde l'uomo cerca di avvicinarglisi. La bellezza trasporta i sensi dell'uomo fuori dell'umano: tutto si com-

muove in lui, talmente che questo entusiamo, se è di qualche durata degenera facilmente in una specie di tristezza allorchè l'anima si avvede non esservi che la mera apparenza della perfezione. La natura ha perciò prodotte molte bellezze graduate, a fine di tener lo spirito umano con la varietà in una commozione uguale e continuata. La bellezza attrae tutti, perchè la sua potenza è uniforme e simpatica all' anima dell' uomo: chi la cerca, la trova presto, poichè essa è la luce di tutte le materie e la similitudine della stessa divinità.

CAPO IV.

La Bellezza perfetta potrebbe ben trovarsi nella natura, ma non vi si trova.

7. Benchè la bellezza non si trovi mai in un grado veramente perfetto nella natura, non si deve perciò credere che non vi si possa trovare, e che per volerla cercare si abbiano da trasgredire le leggi della verità. La natura ha fatto tutto in maniera tale che ogni cosa possa esser perfetta secondo il suo destino; ma siccome la perfezione sempre si avvicina alla somma perfezione, perciò nella natura si trovano poche cose perfette, ed al contrario molte imperfette. Il perfetto è quello che si vede pieno di ragione: e siccome ciascuna figura non ha che un centro, o punto medio, così anche tutta la natura in ciascuna specie ha un solo centro, in cui si contiene tutta la perfezione della sua circonferenza. Il centro è un sol punto,

e nella circonferenza della figura comprendonsi infiniti punti che tutti sono imperfetti in paragone del punto medio. Come fra tutte le pietre una sola specie è perfetta, ed è il diamante, fra i metalli solamente l'oro, e fra tutte le creature animate di quaggiù il solo uomo: così vi è poi anche la distinzione in ciascuna specie a parte, e del perfetto vi è assai poco. Siccome l'uomo non si genera da sè, ma dipende anche prima di veder la luce, ed allorchè prende la sua forma da accidenti estranei, così è quasi impossibile che possa riuscire perfettamente bello. Non si trova quasi mai uomo che non provi delle passioni, le quali, o in parte o in tutto, pregiudicano alla sua salute, nè vi è chi non abbia i suoi affetti prediletti e predominanti. Tutti questi affetti e passioni hanno nel corpo umano diverse parti, su le quali operano e influiscono particolarmente. Lo stesso accade nelle donne. Queste, appena gravide, sono tormentate ed oppresse dalle passioni ed affetti in danno della loro salute e di quella della prole che portano; onde l'anima di questa non resta in libertà per finire la formazione del suo corpo a perfezione; giacchè se vi potesse operare senza impedimento, lo formerebbe senza dubbio perfettamente bello (*a*).

(*a*) Da questa e da altre proposizioni si vede il miscuglio di Platonismo e di Leibnizianismo, che nella parte metafisica avea persuaso Winkelmann al nostro Mengs. La forza dell'anima che forma il corpo senza saper come, e le nature plastiche, che alcuni hanno risuscitate a'nostri giorni, sono idee che pare non dovessero avere accesso in questo secolo. Nondimeno

È questo il motivo, per cui dalla bellezza del corpo di una persona si giudica della forza e delle qualità del suo spirito, prendendo facilmente una buona opinione di colui che è bello e ben fatto. Ma perchè l'anima è per lo più impedita, si vedono nascere poche persone belle. Contribuisce poi a ciò anche la diversità de'popoli, del clima, delle passioni e de' vizj che prodominano in queste o in quelle contrade, e che fanno sì, che nazioni intiere si distinguano nell'aspetto. Che per altro si possa trovare nell'uomo una perfetta bellezza, si vede da ciò, che quasi ciascheduno ha qualche parte del suo corpo bella, e che queste parti sono più conformi delle altre alla utilità e all' oggetto di tutta la struttura. L'uomo dunque sarebbe bello, se gli accidenti che sono fuori di lui non lo guastassero. Parlo dell'uomo, come di quella parte di tutta la natura in cui più che in ogni altra apparisce la bellezza.

CAPO V.

Nella Bellezza l'arte può superare la natura.

8. L'arte della pittura vien detta una imitazione della natura: laonde sembra che nella perfezione debba esserle inferiore; ma ciò non sussiste se

---

incontrano tuttavia chi le accoglie; e ciò diede motivo all'istoriografo dell'Accademia delle Scienze di Parigi di dire nell'Elogio di Mr. Hartsocker, che *niuna idea dell' antica filosofia è sì proscritta, che non possa sperar di rinascere nella moderna.* AZARA.

non che condizionatamente. Vi sono delle cose nella natura che l'arte non può affatto imitare, ed ove questa comparisce assai fiacca e debole in confronto di quella, come, per esempio, nella luce e nella oscurità. Al contrario, ha l'arte una cosa molto importante, in cui supera di gran lunga la natura, e questa è la bellezza. La natura nelle sue produzioni è soggetta ad una quantità di accidenti; l'arte però opera liberamente, poichè si serve di materie del tutto flessibili e che niente resistono. L'arte pittorica può scegliere da tutto lo spettacolo della natura il più bello, raccogliendo e mettendo insieme le materie di diversi luoghi e le bellezze di più persone; all' incontro la natura è costretta a prendere, verbigrazia, per l'uomo la materia soltanto dalla madre ed a contentarsi di tutti gli accidenti: onde è facile che gli uomini dipinti possano esser più belli di quello che sieno i veri. Dove mai si trovano unite in un sol uomo la grandezza dell' anima, l'armonia e la proporzione del corpo; un animo virtuoso e membri esercitati e robusti? Anzi dove trovasi solamente uno stato perfetto di salute nell'uomo, a cui tutte le sue occupazioni, impieghi e faccende sono d'aggravio? Ma nella pittura tutto questo si può facilmente esprimere. Basta osservare l'uniformità dei contorni, la grandiosità delle forme, la scioltezza dell'azione, la bellezza ne' membri, la fortezza nel petto, l'agilità nelle gambe; la forza nelle spalle e nelle braccia, la sincerità nella fronte e nelle ciglia, l'esser ragionatore fra gli occhi, la sanità nelle guance e la grazia, e l'amorevolezza nella bocca. Mettendosi così in tutte le parti, dalla più

grande sino alla più piccola, tanto nella figura dell'uomo, quanto in quella della donna, un significato e forma secondo la loro destinazione, e queste considerazioni di nuovo variando in ogni stato e impiego dell'uomo, vedrà l'artefice che l'arte può molto ben superare la natura. Imperocchè, siccome in nessun fiore si trova tutta la massa del mele, ma bensì in ciascuno di essi qualche parte del medesimo che dalle api viene raccolta per comporne indi quel dolce sugo, così può anche l'avveduto pittore scegliere da tutto il creato il meglio ed il più bello, e produrre con questo artifizio la grande bellezza e dolcezza nell'arte. Che con una buona scelta si possano assai migliorare le cose naturali, vedesi chiaramente nelle due arti della poesia e della musica, che tanto ci rapiscono. La musica non è altro che una raccolta di tutti i toni che si trovano nella natura, in un ordine misurato che dalla scelta riceve un motivo ed acquista uno spirito capace a muovere l'animo dell'uomo, e questo spirito è l'armonia. Così pure la poesia non è altro che la favella ordinaria degli uomini, di cui si sono posti in un misurato ordine i concetti e poi le parole, e con la scelta delle più sonore e grate di queste si è trovata, per mezzo di una specie d'armonia, la misura delle sillabe. Ora siccome la musica e la poesia hanno una forza infinitamente maggiore di quella che avrebbero i toni e le parole, se fossero poste insieme alla rinfusa e senz'ordine; così anche la pittura, degna sorella delle suddette, riceve dall'ordine, in cui vien posta e dalla buona scelta che vi leva tutto ciò che è superfluo e insigni-

ficante, una forza maggiore, anzi tutto il suo essere.

9. Avvertano pertanto gli addetti a quest' arte, di non pensar mai che i gradi più sublimi nella medesima sieno di già occupati e che non si possa arrivare più oltre. Una tale idea quanto è falsa, altrettanto è nociva per loro. Nessuno de'moderni ha seguitata la strada della perfezione degli antichi Greci, poichè tutti, dopo che l'arte è stata quasi di nuovo ritrovata, hanno avuto soltanto in mira il vero ed il piacevole: e se anche taluni avessero portato sino all' ultima perfezione quelle parti dell'arte che possedevano, tuttavia, per chi cerca la perfezione, resterebbe ad unire le parti dell'uno e dell'altro, facendone un tutto perfetto. Nessuno deve perciò intimidirsi al vedere che altri sono stati grandi; anzi la loro grandezza deve a chiascheduno servire di stimolo per combatterli, mentre, ancorchè restasse succumbente, gli sarebbe sempre di gloria l'essere stato vinto da loro, purchè gli abbia imitati. Chi cerca il grande, comparirà grande anche nel piccolo; e siccome di un uomo che cammina per una via conducente ad una meta, si giudica che continuando a camminare vi arriverà, così giudicherassi che un virtuoso, istradato su la via della perfezione, proseguendola con costanza vi giugnerà col tempo sicuramente. Posso per altro asserire, come già ho detto sopra, che nessuno de' moderni pittori, de' quali vediamo le opere, ha cercata la via della più alta perfezione, e non credo nemmeno che l'arte verrà più portata a quel sublime grado di bellezza e di perfezione, in cui si trovò presso gli

antichi Greci, fuorchè nel caso che la medesima ritrovi nella florida Italia un'altra Atene.

10. Questo è quello che ho voluto dire della bellezza. Essa dunque è la perfezione formata e visibile della materia, siccome la perfezione assoluta è uno spirito invisibile. La perfezione della materia consiste nella sua conformità con le nostre idee, le quali consistono nella cognizione della destinazione di essa materia: una cosa è perfetta quando non ha che una idea e che la materia è del tutto conforme alla medesima. Le perfezioni sono distribuite nella natura come tanti uffizj: quella cosa che più è capace ed atta ad adempiere il suo uffizio, è nel suo genere la più perfetta; perciò anche il brutto diventa qualche volta bello per via del suo uffizio. La cosa che non ha che un motivo del tutto conforme alla sua materia, è di un rango maggiore di bellezza di quella che ha diversi motivi: ciò che ha più di spirito, è più sublime di ciò che ha più di materia: lo spiritoso ha il potere di dare della sua perfezione al materiale, e questo la può ricevere. Bisogna dunque che il professore, il quale vuol fare qualche cosa bella, si proponga di andar gradatamente dalla materia in su, di non far cosa alcuna senza ragione, niente di superfluo e niente che sia morto; poichè questo guasta ogni cosa dove entra. Il suo spirito deve cercare di dar la perfezione alla materia per mezzo della scelta: lo spirito è la ragione del pittore: questa ragione deve aver l'impero su la materia, e il suo maggiore sforzo deve essere di determinare i motivi delle cose e di seguitare in una intiera opera un motivo principale, acciò vi apparisca un motivo

solo di bellezza, il quale poi sia distribuito sino nella minima parte dalla materia. Conviene che scelga il più atto della natura per rendere chiaro ed intelligibile il suo pensiere a chi lo vede. Come la natura ha distribuite le sue perfezioni per gradi, così deve fare anche il pittore, con dare a ciascuna cosa un significato diverso, ma tutti diretti verso il significato principale: allora lo spettatore distinguerà in ciascuna cosa l'idea, ed in tutte insieme il motivo dell'opera, che loderà come perfetta quando la materia di ciascuna cosa sarà conforme alla sua idea; e allora l'anima sua sentirà la bellezza dell' opera, la quale provenendo da tutte le parti, concorre a commuoverla, poichè, avendo ciascuna parte il suo motivo e spirito, tutta l'opera sarà piena di spirito, e per questo sarà bella ed avrà il più alto grado della perfezione della materia.

11. Come l'Autore della natura ha posta una perfezione in ogni cosa. e ci fa apparire tutta la natura ammirabile e degna di lui, così deve anche il pittore mettere e lasciare in ogni tratto e persino in ciascuna pennellata un contrassegno del suo sapere, acciò l'opera sua sia sempre e da tutti stimata degna di un'anima ragionante.

PARTE SECONDA

DEL GUSTO

CAPO I.

Origine di questo nome nell' arte.

12. Tutte le opere umane sono imperfette, e se alcuna di esse viene stimata perfetta, egli è perchè non se ne conoscono i difetti. Non sono le perfezioni dell'uomo e delle sue opere che una similitudine ed un' ombra della vera perfezione; e perciò si usa nella pittura il termine di *gusto* per significare che un' opera può avere un gusto di perfezione senza essere veramente perfetta. Questo gusto nella pittura è in parte simile a quello della gola; poichè siccome questo tocca la lingua ed il palato, così quello tocca e muove gli occhi e l'intelletto. In amendue questi gusti sono molti gradi che tutti si comprendono sotto la stessa denominazione; e siccome molte cose sono di un gusto dolce, amaro, o agro, senza che l'amaro, l'agro, o il dolce sieno di egual forza, così havvi anche nella pittura il grande, il delicato ed il forte, e ciascuno di questi in diversi gradi.

CAPO II.

Spiegazione del Gusto.

13. Tutto quello che non tocca e non muove l'uomo, non gli può piacere, e nessun cibo gli dà gusto se non ha uno o un altro sapore distinguibile. Nell' istessa maniera è necessario anche nella pittura che ciascuna cosa che vede l'occhio, tocchi i suoi nervi per piacere al medesimo. Questo è il gusto, ed é equivalente allo stile o metodo, che è diverso in ciascun uomo, con questo sol divario fra l'uno e l'altro che il metodo si trova in genere o buono o cattivo, e viene giudicato secondo la sua bontà, laddove il gusto può esser lodato, ancorchè abbia minor perfezione; e siccome si chiama dolce, o agro un cibo benchè abbia pochissimo di tal sapore, così anche un quadro può esser di buon gusto benchè senza perfezione. Il gusto nella pittura può anche esser bene o mal assuefatto, come quello della gola, poichè l'occhio si avvezza come si avvezza la lingua. I cibi e le bevande forti guastano il gusto, ma i leggieri conservano il senso delicato della lingua. Lo stesso succede nella pittura: le cose sforzate, e troppo caricate guastano il gusto dell' arte, ma le cose semplici e belle avvezzano l'occhio ad un senso delicato. Che vi sieno uomini, i quali non si sentano toccati se non che dalle cose sforzate e caricate, ciò proviene dal grossolano loro senso ed intelletto: quelli poi che amano soltanto le cose molto fredde, hanno per lo più il senso troppo

delicato, e questa diversità di senso e d'intelletto si trova non meno nei dilettanti che nei professori delle belle arti.

CAPO III.

Determinazioni e regole del buon Gusto.

14. Il miglior gusto che possa dare la natura è quello di mezzo, poichè piace a tutti gli uomini in genere. Il gusto è quello che determina il pittore alla scelta; e dalla di lui scelta si giudica e si conosce se il di lui gusto sia buono o cattivo. Buono e ottimo è sempre quello che si trova in mezzo fra i due estremi; e ogni estremo è cattivo.

15. Le opere di pittura che comunemente si sogliono dire e stimare di buon gusto, sono quelle, in cui o si vedono solamente ben espressi gli oggetti principali, oppure vi si osserva una facilità tale nell'esecuzione che la fatica non comparisca. Amendue questi metodi piacciono, e fanno prendere un gran concetto dell' autore che si crede abbia saputo tutto, per avere scelto così bene le cose principali, o che abbia saputo assai, per aver fatto le cose con tanta facilità.

16. Il gusto grande consiste nello scegliere le parti grandi tanto dell'uomo, quanto di tutta la natura, con nascondere le parti subordinate e piccole, ove non sono assolutamente necessarie. Il gusto mediocre è quello che esprime il grande ed il piccolo nella stessa maniera, onde il tutto diventa mediocre e quasi senza gusto. Il gusto piccolo poi esprime distintamente tutte le cose minime,

onde il tutto diventa piccolo. Il gusto bello finalmente è quando si esprime tutto il più bello della natura. Questo è superiore al gusto mediocre, e molto più al gusto ordinario e vile che non trova altro che il cattivo ed il brutto della natura. Nella stessa maniera potrebbe confrontarsi il gusto dilettevole, il significante ed altri che si potrebbero nominare.

17. Il gusto è quello che nel pittore produce e determina uno scopo principale e che gli fa scegliere o rigettare ciò che al medesimo conviene, o che gli è contrario; ond'è che qualora si vede un'opera, in cui il tutto è espresso senza distinzione e senza varietà, si dice essere stato l'autore affatto senza gusto, poichè non vi si osserva niente di particolare, e simili opere restano, per così dire, senza significazione. L'opera d'ogni pittore riesce secondo la sua scelta; il che s'intende del colorito, del chiaroscuro, de'panneggiamenti e d'ogni altra cosa relativa alla pittura. Se si sceglieranno le cose più belle e più grandi, si faranno opere del miglior gusto. È bello tutto ciò che fa vedere le buone qualità di una cosa; e brutto è quello che ne mostra soltanto le cattive e le brutte. Consideri dunque il pittore ciascuna cosa, con vedere ciò che desidererebbe che fosse nella medesima, e scelga poi in essa quelle parti che possono più accostarsi al suo desiderio, poichè queste saranno bellezze. Dall'altra parte, consideri quello che vorrebbe che non vi fosse, e lo rigetti, perchè ciò non è che brutto.

18. Dal considerare le qualità delle cose proviene il significato, perocchè nessuna cosa signi-

fica se non secondo le sue qualità. Ordinariamente è buono quello che è benefico e gradevole ai nostri sensi, ed interamente cattivo è tutto quello che offende i nostri occhi ed il nostro intelletto e che si dimostra contrario ai medesimi. Tutto ciò che non è conforme alla sua causa, ed alla sua destinazione, e tutto quello che è contrario al suo uffizio, o della cui esistenza non si comprende il motivo, e non si sa perchè abbia questa o quella forma, offende l'intelletto. All'occhio poi è contrario tutto ciò che sforza troppo i suoi nervi. Da ciò procede che alcuni colori, come pure il chiaroscuro allorchè è troppo rilevato, ci stancano, ed i colori troppo vividi, e troppo staccati l'uno dall'altro ci sono disgustosi, perchè trasportano l'occhio con somma celerità da un sentimento all'altro, e producono con ciò uno sforzo e una tensione troppo precipitosa de'nervi che dà della pena all'occhio medesimo. Per lo stesso motivo ci è tanto piacevole l'armonia, perchè mostra sempre le cose di mezzo fra i due estremi. Convien per altro riflettere che essendo la pittura composta di molte parti, non vi è stato professore che abbia avuto un gusto egualmente buono in tutte, ma spesso in una parte ha saputo scegliere assai bene, in un'altra molto malamente ed in alcune niente affatto. E questo appunto forma la distinzione del gusto fra i più celebri professori, come si spiegherà in appresso.

Digitized by Google

CAPO IV.

Come si accordi il buon Gusto coll' imitazione.

19. L'imitazione è la prima parte della pittura ed in conseguenza la più necessaria, ma non già la più bella. Quello che è necessario, non è mai il più ornato, poichè il necessario dimostra povertà, e gli ornamenti sono segno d'abbondanza. Or siccome la pittura, generalmente parlando, si trova nel mondo più per ornamento che per necessità, e ciascuna cosa deve essere stimata, secondo la sua prima causa, o per buona, o per cattiva; così devesi preferire nella pittura l'ornamento alla necessità; e perciò è anche più stimabile il pittore che ha molto dell' ideale, di quello che non possiede se non che la mera imitazione. Essendo però l'arte composta di ambedue queste parti, quello sarà il più gran maestro che le possederà tutte due. Queste due parti appartengono l'una all'altra, e si uniscono nella seguente maniera, cioè, l'idea, che è la prima genitrice del gusto, è come l'anima, di cui l'imitazione forma il corpo. Quest'anima, o sia ragione, deve scegliere da tutto lo spettacolo della natura quelle parti che sono le più belle secondo tutte le idee umane, ma non deve crear nuove parti che non si trovino nella natura, mentre allora si diminuirebbe l'arte, e perderebbe, per così dire, il suo corpo; onde le sue bellezze diverrebbero oscure agli uomini. Dico perciò che per questa idea non intendo altro che la buona scelta che si deve fare delle cose natu-

rali e non già una invenzione di cose nuove. Se dunque un quadro è fatto in maniera tale che vi appariscano le più belle parti della natura e che ciascuna parte dimostri la verità e la naturalezza, si vedrà nel tutto un buon gusto, senza pregiudizio della parte dell'imitazione.

CAPO V.

Al buon Gusto è contraria la maniera.

20. Qui convien fare un altro riflesso ed è quello della differenza che passa tra il gusto di un pittore e ciò che nell' arte chiamasi maniera. Il gusto consiste, come più volte ho detto, nella scelta. La maniera è una specie di bugia, o sia finzione, ed è di due specie; cioè, una, che vien fatta con tralasciare molte parti, ed un' altra, che inventa e crea molte parti nuove. Si vedono degli esempi e dell'una e dell'altra. Coloro che hanno cercato il grande, alle volte hanno tralasciato tante parti che anche l'essenziale dell' oggetto stesso è restato mutilato e guasto; altri poi hanno voluto migliorare e correggere le cose da loro scelte, facendo il grande più grande, il piccolo più piccolo, ed eccedendo così in tutta la natura, tanto nelle forme e nel disegno, quanto nel colorito, nel chiaroscuro, ed in tutte le parti dell'arte. Il vero gusto che più si accosta alla perfezione, è quello che sceglie dalla natura il meglio ed il più utile, con rigettare il meno utile e con serbare tutto l'essenziale di ciascuna cosa: allora tutto riesce vero e di ottimo gusto, poichè in tal guisa la

natura viene migliorata bensì, ma non mutata, come succede nella maniera.

CAPO VI.

Storia del Gusto.

21. Poichè tutte le cose umane sono imperfette, e del buono non ci è restato altro che l'arbitrio di scegliere, tutto il buono delle nostre operazioni consiste nella scelta, ed è veramente grande colui che conosce il valore di ciascuna cosa, ed in conseguenza sa distinguere quale sia la più o la meno grande e la più stimabile, a fine di cominciare dalla più grande, applicarvi il suo spirito, e fissare ogni suo desiderio su l'esecuzione di cose degne e grandi. Con questo modo di pensare e di operare si sono contraddistinti tutti gli eccellenti e celebri uomini dell'arte dagli antichi Greci fino a noi. I più grandi hanno conosciuto ciò che nella natura è il più degno, e su quello hanno fatto tutto il loro studio e impiegata tutta la diligenza ed industria: i mediocri poi si sono attaccati al mediocre, credendo che in ciò consistesse tutta l'arte, ed i piccoli finalmente sono restati incantati dal piccolo e dalle minuzie, prendendole per cose principali, sintantochè poi l'umana sciocchezza è arrivata a passare dal piccolo all' inutile, dall'inutile al brutto, e dal brutto al falso ed alle chimere. I primi che hanno avuto un gusto grande, sono stati i Greci (non intendo qui parlare de' primi inventori dell' arte, ma bensì di quelli che l'hanno portata al più alto grado di bellezza e di buon

gusto). Conoscevano anch'essi che le arti sono fatte per gli uomini, che l'uomo niente ama tanto, quanto sè stesso, e che perciò anche l'uomo deve essere il più degno oggetto dell' arte, onde impiegavano la più grande diligenza in questa parte della natura. Essendo l'uomo stesso più degno di quello che siano i suoi abiti, lo dipingevano e formavano per lo più nudo, eccettuato soltanto il sesso femminile, non permettendolo la decenza e la verecondia. Comprendevano esser l'uomo l'opera più degna della natura per la comodità e simetria della sua formazione, la quale deriva dal suo aspetto e dall'ottima disposizione ed ordinazione de' suoi membri, onde furono i primi ad applicarsi principalmente alla proporzione. Osservavano finalmente che la forza dell'uomo consiste in due movimenti principali, cioè nel ritirare i suoi membri e nell' estenderli dal corpo, o sia dal centro, e questa osservazione apriva loro la strada allo studio dell'anatomia e somministrava le prime idee di un significato e di una espressione. I loro usi e costumi giovavano molto a simili osservazioni. I loro giuochi pubblici ne facevano nascere il pensiere, e con questo pensare arrivarono a conoscere la causa di quello che vedevano. Indi si elevarono con le loro idee fino alle loro deità, e presero dall'umana natura quelle parti che più si confacevano con le immaginarie qualità de' loro Dei. In questa maniera cominciarono a scegliere e a rigettare nella forma di questi Dei figurati tutte quelle parti che contrassegnavano l'umana debolezza; onde li facevano bensì di figura umana, come la più perfetta in tutta la natura, ma non con le umane qua-

lità e indigenze. Così venne generata la bellezza. Finalmente trovarono i gradi di mezzo tra la deità e la comune umanità: unirono queste due parti, ed inventarono così la forma de' loro eroi; onde l'arte arrivò allora al grado il più sublime, poichè con questa unione del divino e dell' umano vennero in cognizione di tutti i propri significati del buono e del cattivo nelle forme. Oltre il fin qui detto, ebbero ancora occasione per mezzo de' loro usi di esercitarsi nelle cose accidentali, come sono i panni, gli animali, ed altre cose simili, ma queste parti non erano stimate che per quello che meritano, finchè l'arte restò soltanto fra gli spiriti elevati. Allorchè però anche gli animi vili intrapresero l'arte; ed il giudizio delle opere non più dovette farsi dai savi e dai filosofi, ma bensì dai ricchi, dai re, e dai signori, le arti decaddero a poco a poco, e degenerarono in bagattelle e in minuzie nella maniera che ho detto di sopra, talmentechè già in que' tempi si formavano delle cose sciocche, inverisimili e false. In tal guisa, verbigrazia, si sono introdotti i lavori grotteschi, ed altri. Sin da quel tempo l'arte non era più soggetta alla ragione, abbandonata unicamente al caso. Se vi era qualche signore di buon gusto si contentava di animare alcuni artisti all' imitazione di quelli che già in quel tempo chiamavansi antichi, e la bellezza nelle opere non era più guidata dalla ragione, ma soltanto dagli occhi. Si operava su la maniera degli antichi senza comprendere, nè servirsi de' loro motivi. La gran differenza che da ciò proviene nelle opere, si è che le cose prodotte dalla pura imitazione restano sempre ineguali

in sè stesse, e sembra alle volte che una parte sia fatta da qualche grand' uomo e l'altra da un ignorante. Perciò è necessario che il pittore, il quale imita, cerchi non solo d'imitare l'opera, ma anche i motivi del suo modello. Allorchè poi vi sono stati successivamente varj gran signori di buon gusto, come succedette sotto alcuni imperatori romani, si vede subito qualche lume nell'arte, che per altro si estinse ben presto quando restò mancante d'alimento. Così l'arte e il suo gusto sono andati crescendo, e decadendo, sinchè finalmente si annientò affatto allorchè gli artisti per ignoranza cominciarono a lavorare soltanto per uso e a guisa di meccanici. Quindi l'arte stessa venne in dispregio non meno presso i savi e i grandi che pressotutto il pubblico, e restò priva de' mezzi d'inalzarsi, poichè non era assistita dal bisogno umano, come lo sono le altre arti e scienze, essendo esse piuttosto un segno d'abbondanza e di sapere che di necessità, e perciò doveva naturalmente restare nell'oblivione in que' secoli barbari, in cui la terra e in ispecie l'Europa, era inondata da guerre, e gli uomini si occupavano principalmente in devastamenti e in vicendevoli oppressioni.

22. Quando finalmente il mondo si risvegliò da questo terribile letargo e cominciò a rimettersi in qualche aspetto di buon ordine, anche le arti rinacquero, per così dire, dal loro niente. Alcuni artisti, avanzi miserabili della oppressa Grecia che soltanto sapevano qualche cosa della pittura, perchè le immagini erano in uso nella chiesa cattolica, riportarono l'arte in Italia, ma tanto deforme ed imperfetta che non vi si distingueva che la

volontà di dipingere; e la loro povertà, seguitata al solito dal dispregio, non permetteva loro d'inalzarla (*a*).

23. Quando la pittura cominciò ad incontrare il genio degl'Italiani, allora ricchi e felici, essa venne tratta alquanto dalle tenebre da diversi uomini di genio, fra' quali si distingueva principalmente Giotto. Ma siccome la scelta non può precedere la cognizione; quindi è che tutti quelli che furono prima di Raffaello, del Correggio e di Tiziano, non cercavano se non che la pura imitazione; e così non vi era in quel tempo verun gusto, ed un quadro era in certa maniera un caos. Alcuni volevano imitar la natura e non potevano: altri che avrebbero potuto imitarla, non lo facevano ma volevano scegliere senza sapere come si sceglie. Nel tempo finalmente de'tre grandi lumi della pittura, cioè de' suddetti Raffaello, Correggio e Tiziano, la pittura come la scultura vennero inalzate da Michelangelo sino alla scelta, e da questa scelta nacque il gusto nell' arte. Essendo però l'arte una imitazione di tutta la natura, essa è troppo vasta per l'umano intelletto, e sarà sempre imperfetta presso gli uomini. Tali erano i pittori prima del tempo de' tre grandi uomini de' quali parliamo. Sceglievano imperfettamente e tralasciavano per ignoranza or questa, or quella parte essenziale. Ma quando vennero questi tre luminari, ciascun di loro si scelse una parte singolare della natura; con far sopra quella tutta la sua applicazione e

(*a*) Si veda appresso la *Lettera sopra il principio, progresso e decad. delle arti del dis.* FEA.

far consistere, per così dire, tutta l'arte in quella parte. Raffaello scelse l'espressione che trovò nella composizione e nel disegno. Il Correggio prese il dilettevole, e lo trovò in certe forme, principalmente però nel chiaroscuro, e Tiziano finalmente abbracciò l'apparenza di verità, che trovò massimamente ne' colori. Il più grande fra loro era naturalmente quegli che possedeva la parte più importante; ed essendo l'espressione senza dubbio la più utile e la più importante parte della pittura, Raffaello è incontrastabilmente il maggiore di questi tre. Dopo di lui segue il Correggio, poichè il dilettevole è come la seconda parte importante della pittura; e siccome la verità è piuttosto un dovere che un ornamento, Tiziano non è che il terzo nell'ordine; ma tutti tre son grandi, poichè ciascuno era in possesso di una parte principale della pittura. Tutti quelli che sono stati dopo di loro, non hanno avuto che una porzione di quella parte rispettiva che essi possedevano; onde resta inferiore il loro gusto. Essendo però l'ideale la più sublime parte di tutta l'arte, gli antichi Greci sono stati più grandi di tutti, poichè la scelta del loro gusto comprendeva tutte le perfezioni sensibili. Se avessi a dire il mio sentimento sulle vie, per cui arrivarono ad un tal grado di perfezione, ne addurrei le seguenti cause: primieramente, perchè non intrapresero a coltivare un campo tanto vasto; onde potevano con un talento eguale a quello di uno de' moderni arrivare assai più oltre, e perciò si sono avvicinati assai più al centro della perfezione; secondariamente, perchè presso di loro gli sciocchi non giudicavano delle opere, come

pur sovente succede presso di noi, ma un tal giudizio era riservato ai savj ed ai filosofi, come già ho detto in un altro luogo. Ora un uomo savio giudica sempre delle opere fatte da un altro con umanità e discrezione: al contrario gli sciocchi e gl' ignoranti non cercano altro che di malignare, disprezzare e farsi quasi un passatempo dell'altrui pregiudizio. Cercando pertanto gli antichi più di noi la perfezione, essi prendevano una parte separata dell'arte: cominciavano dal più necessario, e procuravano piuttosto di perfezionar quello che d'intraprendere molto e restare imperfetti. Noi all'opposto ci contentiamo di comparir perfetti agli occhi degl' ignoranti e degli sciocchi, il danaro de' quali ci alletta più che l'applauso del savio, il quale non ci dà moneta; e la deferenza verso il dilettante prevale alla ragione e alle regole dell'arte. Siamo debitori della bellezza nelle arti a que' popoli, presso de' quali non i beni di fortuna, ma la ragione ed il sapere determinavano la grandezza e la stima di un uomo, e dove un filosofo era chiamato il più grand'uomo nella città, ed il virtuoso nelle arti era detto filosofo (*a*). In tali paesi e fra nazioni simili le arti arrivavano alla grandezza; e siccome quelle più non esistono,

---

(*a*) Di tutto questo si parlerà meglio appresso nel *Frammento d'un discorso sopra i mezzi per far rifiorire le belle arti in Ispagna.* Il nostro Autore ha equivocato in tutti questi ed altri luoghi, parlando istoricamente di varie cose dei Greci, che noi rettificheremo con quella precisione che sarà possibile.
FEA.

così è difficile che a'tempi nostri esse ritornino a quello stesso grado di elevazione. Se pertanto qualche odierno artista, non ostante il male universale, volesse cercare il buon gusto nella pittura, io gli additerò qui la strada ed i mezzi, per cui potrà giugnervi, e senza de' quali è in oggi quasi impossibile di conseguirlo.

CAPO VII.

Istruzione al pittore per conseguire il buon Gusto.

24. Due sono le vie che conducono al buon gusto, qualora la ragione ne sia la guida. L'una, che è la più difficile, è quella di scegliere dalla natura stessa il più utile ed il più bello. L'altra più facile, si è di apprendere dalle opere, in cui la scelta si è di già fatta. Per la prima sono arrivati gli antichi alla perfezione, vale a dire alla bellezza ed al buon gusto. La maggior parte dei moderni però, dopo i tre suddetti gran lumi, vi sono pervenuti per la seconda strada. I tre accennati valentuomini hanno battuta non solo la prima strada, ma anche un'altra di mezzo tra la natura e l'imitazione.

25. Conseguire il buon gusto per via della natura è assai più difficile che per mezzo dell' imitazione, perchè vi si richiede una specie di discernimento e spirito filosofico per distinguere nel complesso delle cose naturali il buono, il meglio, e l'ottimo. Nell'imitazione è più facile il fare una tal distinzione, giacchè si conoscono e si comprendono le opere degli uomini più facilmente che

quello della natura. Per arrivare pertanto alla vera maniera d'imitazione, fa d'uopo di non abusarsene, ma di pensare delle opere dei grandi professori, come essi hanno pensato della natura, altrimenti si resterà superficiale, senza comprendere mai la ragione della bellezza di quelle. Siccome per altro l'uomo nella tenera sua infanzia deve essere alimentato nel modo che richiede la debole sua digestione, sino che col crescere degli anni e delle fibre divenga capace a servirsi di alimenti più grossi e sostanziosi; così devesi procedere anche col debole intelletto di un giovane principiante nell'arte: non bisogna dargli subito de'cibi e delle bevande forti, vale a dire, non si deve mettergli avanti dal bel principio cose difficili, e grandi idee, altrimenti il suo intelletto diverrebbe erroneo, e falso; oppure si metterebbe in presunzione e in superbia, essendo molto portati i principianti a lusingarsi di saper tutto ciò che loro ha detto il maestro. Deve esser alimentato lo scolaro nel principio col latte il più puro dell' arte, vale a dire, con le opere le più perfette de' celebri professori, le quali come debbansi giudicare e distinguere, si vedrà in appresso. Non deve neppur vedere e molto meno imitare da principio opere imperfette, o brutte; ed anche le belle egli deve soltanto imitarle con esattezza senza molto entrare nella causa della loro bellezza. Così egli acquisterà una precisione e giustezza d'occhio che è lo strumento e il requisito il più necessario di tutta l'arte. Allorchè sarà arrivato a questo segno egli potrà cominciar a pensare con giudizio e con discernimento sulle opere de' gran professori, in-

dagando le loro idee ed i loro motivi, e ciò si farà nella seguente maniera. Si guardino tutte le opere, per esempio, di Raffaello, del Correggio e di Tiziano, esaminando tutto ciò che in ciascun quadro si trova di bello, e allorchè si vedranno nelle opere di ciascuno di essi alcune parti e cose sempre ben eseguite e perfezionate, ciò dimostra che quelle parti sono state l'oggetto principale e la scelta di quel professore. Quelle altre parti poi, che si veggono soltanto in qualche loro opera ben eseguite e perfezionate, e nelle altre no, danno a conoscere che non formavano il di lui scopo principale, onde nelle medesime non si deve cercare il di lui gusto, nè la causa della bellezza delle di lui opere. Sono però nella pittura due parti principali che dinotano la bellezza, cioè la forma e i colori, ed alla prima appartiene anche il chiaroscuro. Con la forma s'individuano tutte le espressioni delle diverse passioni umane, e coi colori tutte le qualità delle cose, cioè il duro e il morbido, l'umido e l'asciutto ed altro simile. Raffaello possedeva l'espressione in un grado perfettissimo, e questa è la causa della bellezza delle sue opere: essa si trova in tutte, tanto nelle più belle quanto nelle inferiori. Nelle belle ha spesse volte buon chiaroscuro, talvolta anche buon colorito; ma questo genere di bellezza non è venuto nelle sue opere pensatamente, ma soltanto per via dell'imitazione della natura, onde conviene cercar in esse opere, ed apprendervi soltanto la parte dell'espressione. La perfezione dell'espressione consiste in ciò che, verbigrazia in un quadro storiato, un uomo adirato, giocondo, malinconico, o da altre passioni affetto, sia rap-

presentato talmente sulla rispettiva passione che non possa significar altro, e che lo significhi appunto in quella proporzione e misura che richiede il soggetto che si rappresenta, dimodochè possa conoscersi dalle figure la storia, senza essere costretto di spiegare con la storia le figure. Se nella stessa maniera si guardino le opere del Correggio, vi si osserverà maggior allettamento che in qualunque altro pittore. Bisogna pertanto che si sappia in che consista questo diletto. La pittura diventa dilettevole per via degli occhi, e questi trovano il loro piacere nella quiete. Per procurar loro questa quiete e questo diletto non vi è parte più adattata nella pittura che il chiaroscuro e l'armonia, e queste erano le parti principali del Correggio. Si osservino tutte le opere di lui e in tutte si troveranno queste parti osservate. Nel mentre che egli cercava la quiete degli occhi, trovava anche la grandezza delle forme, poichè tutto il piccolo è più fastidioso agli occhi di quel che lo sia il grande, ed ecco tutta la causa della di lui bellezza. Tiziano finalmente cercava la verità, non per la stessa strada di Raffaello. Questi rappresentava l'uomo intiero e principalmente l'anima ed i sentimenti e le passioni. Tiziano però cercava la verità soltanto nella materia sì dell'uomo come di ogn' altra cosa, onde si applicò ad esprimere l'essere e le qualità delle cose con quei colori che loro sono propri, e vi riuscì a maraviglia. Nelle sue opere ciascuna cosa ha que' colori che propriamente deve avere. La carne da lui dipinta sembra aver sangue, grasso, umido, muscoli e vene, e con ciò produce quella grande

apparenza di verità. Questa è dunque la parte che si deve cercare presso di lui, e che si troverà in tutte le sue opere tanto nelle più perfette quanto nelle inferiori.

26. Erano queste le cause degli effetti e delle bellezze di questi tre uomini celebri, e con questo stesso metodo devono cercarsi le bellezze e le cause di esse anche nelle opere di qualunque altro gran pittore. Ho dimostrato qual sia questo metodo, allorchè ho detto doversi osservare ciò che costantemente si trova in tutte le opere di un tale. In questa maniera si arriva a comprendere i motivi dei suddetti tre pittori che provengono dai loro sentimenti naturali, ed ora spiegherò come abbiano potuto giugnere a farsi di questi sentimenti un gusto proprio. Conviene dunque sapere che questi erano savj ed avevano una specie d'intelletto filosofico, come già ho detto in altra occasione, onde comprendevano che l'uomo non può essere perfetto in tutte le parti, e perciò sceglieva ciascuno di loro quella parte, in cui credeva che consistesse la più grande perfezione e con cui potesse muovere e piacere prima a sè stesso, e quindi agli altri. Tutti tre avevano dunque la stessa intenzione e la stessa mira, cioè di piacere e di muovere; ma nessuno può conseguire questo intento in opere materiali, se non vi fa vedere la causa, e questo effetto essere stato prodotto in lui stesso da una causa simile nella natura. Questo appunto è il caso di quei professori. Esprimevano ciò che avevano sentito. Che poi ciascuno di loro abbia presa una parte singolare, e l'uno diversamente dall'altro, ciò è provenuto dalla proprietà de' loro rispettivi

temperamenti. Bisogna che Raffaello avesse dei sensi moderati ed uno spirito, per così dire, bollente che in lui produceva sempre delle idee piene di espressione e gli faceva trovar piacere in tutto quello che molto significava; che nel Correggio si trovasse uno spirito mite e molle, che gli dava un' avversione a tutto ciò che è troppo forte e troppo esprimente, e gli faceva scegliere soltanto il dilettevole e il tenero; e che Tiziano finalmente avesse meno spirito che questi due, e più di materiale, poichè sentiva e sceglieva unicamente il materiale della natura. Raffaello resta partanto sempre il primo.

27. Ho detto nel principio che il gusto proviene dal sapere scegliere queste o quelle parti, con rigettare e tralasciare quelle altre che non hanno le qualità necessarie, ed in ciò è simile al gusto nelle arti quello del palato, poichè, come si chiama dolce, agro, amaro, ecc., tutto quello che non ha altro che quel tal sapore, o in cui lo stesso si trova almeno predominante, così anche nell' arte una cosa si dice dilettevole, vera, significante, ecc. semprechè queste qualità non sieno intralciate e fra di loro confuse, ma che una di esse vi predomini e che tutto l' inutile ne sia stato rigettato. Così Raffaello, nell' invenzione delle sue opere cominciò subito dalla espressione, in maniera che non mosse mai un membro ove ciò non fosse precisamente necessario ed ove non avesse dell'espressione, anzi non diede in ciascuna figura ed in ciascun membro neppur una pennellata senza qualche motivo che servisse all'espressione principale. Dalla formazione dell' uomo sino al suo minimo

movimento, tutto serve nelle opere di Raffaello ad un motivo principale, onde avendo egli rigettato tutto ciò che non esprime, le sue opere sono piene di un gusto espressivo. La causa poi, per cui le opere di Raffaello a prima vista non piacciono egualmente a tutti, si è che le sue bellezze sono bellezze della ragione e non degli occhi, cosicchè non sono sentite subito dalla vista, ma soltanto dopo di aver penetrato nell' inelletto: ed essendovi molte persone di un senso intellettuale assai fiacco, esse non sentono niente affatto le bellezze di questo gran pittore. Siccome Raffaello si è proposto per iscopo principale l'espressione, così ha messo in ciascuna figura una espressione, o significato diverso, secondo che richiedeva la storia del suo quadro; e possedendo egli questa espressione in tutte le parti della pittura, come dirò appresso, essa è divenuta il suo gusto proprio e particolare. Nella stessa maniera, cioè con tralasciare tutto l'inutile e che non serviva all'oggetto principale, hanno acquistato il Correggio il gusto del grato e del dilettevole, e Tiziano quello della verità.

28. Per non lasciare veruna oscurità in questa piccola opera, passerò ora a spiegare anche più diffusamente il gusto di questi tre uomini celebri, con esaminarlo e dilucidarlo per tutte le parti della pittura tal quale l'ho trovato nelle loro opere ed in ciascuna parte delle medesime. Comincerò dal *disegno*, con passare indi al *chiaroscuro*, al *colorito*, alla *composizione*, ai *panneggiamenti* e all'*armonia*, per confermare così in fine ciò che di già ho detto del loro gusto.

PARTE TERZA

ESEMPI DEL GUSTO

CAPO I.

Considerazioni sul disegno di Raffaello, del Correggio e di Tiziano, e su l'intenzione ch' eglino hanno avuta nella scelta del medesimo.

29. Raffaello non era sempre uguale a sè medesimo. Cominciò anch' egli nell' arte dall' abbicì prima di poter esprimere le sue intenzioni. Ebbe però la sorte di nascere nel tempo della innocenza e della vera infanzia dell'arte, onde non imparò dal bel principio che ad imitare la pura verità; e questa per appunto lo condusse ad una grande giustezza d'occhio, la quale in appresso gli servì di base e di fondamento per il magnifico edifizio della sua professione. Sino a quel momento egli non sapeva ancora che vi fosse una scelta, ma allorchè vide a Firenze le opere di Leonardo da Vinci e di Michelangelo, si risvegliò il suo grande spirito, ed il suo cocente intelletto venne spinto a pensar più oltre della semplice imitazione. Avevano bensì queste opere una specie di scelta e di grandezza, ma siccome in loro stesse non erano sufficientemente belle, non potevano servir

di guida al nostro Raffaello per trovare la via certa della scelta e del buon gusto, poichè una cosa per essere atta a comunicarsi ad altri è da servire di vero modello, deve essere non solamente buona, ma perfettamente bella. Restò egli pertanto ancora per qualche tempo in una specie di oscurità, e si avanzava soltanto con passi lenti; ma quando finalmente vide in Roma le opere degli antichi, allora lo spirito suo trovò per la prima volta ciò che a lui si confaceva e che poteva infiammarlo. Aveva egli posto per base ferma la giustezza dell'occhio, onde non gli riuscì difficile d'imitare gli antichi nella stessa maniera che prima aveva imitata la natura; ma con tutto ciò non lasciò mai la bella usanza di seguitar sempre la natura, ed imparava soltanto dagli antichi a scegliere bene dalla medesima. Trovò che essi non l'avevano seguitata generalmente in tutte le minuzie, scegliendone soltanto il bello e il necessario e rigettando il superfluo, onde riconobbe consistere una delle cause principali della bellezza degli antichi nelle loro proporzioni, e perciò migliorò prima l'arte in questa parte. Comprese inoltre che nell'ammirabile costruzione del corpo umano l'articolazione delle ossa e delle membra formava la loro agilità e che gli antichi vi avevano fatto il maggiore studio ed usata ogni diligenza. E così in questo, come in ogni altra cosa, non si contentò, come hanno fatto dopo di lui diversi altri bravi pittori, dell'esterna imitazione degli antichi, ma studiò ed esaminò la causa della loro bellezza. Io non dubito neppure che se Raffaello avesse avuta l'occasione di formare solamente delle figure

ideali, egli si sarebbe assai più accostato alle opere degli antichi, ma siccome i costumi del suo tempo erano assai diversi da quelli degli antichi Greci, e già si erano convertite le grandi idee in piccole e basse, egli col suo spirito, naturalmente portato al grande, non trovò negli usi del suo secolo cosa che lo contentasse, fuorchè l'espressione. Questa trovò in parte negli antichi, ma più nella cognizione della natura: da quelli contentossi di prendere le forme principali, e bene spesso sceglieva nella natura ciò che più ad esse si accostava; indi portato dallo stesso suo spirito grande, s'inoltrava all'esame dell'espressione di ciascuna forma separata, con che venne a conoscere che certi lineamenti della faccia portano seco anche certe espressioni e sono proprj a certi temperamenti, come pure che ad una tal faccia appartengono tali e tali membri, mani, piedi, ecc.; e questi univa egli con somma giustezza, uniformando così anche la faccia e il resto ai movimenti della figura. Quando poi procedè all'esercizio del disegno, pensò sempre di nuovo sul principale motivo: prima alla misura ed alle forme primarie, indi all'ossatura ed articolazione, ai principali muscoli e nervi, e finalmente ai muscoli più piccoli e fino alle minime vene e alle grinze ove occorrevano. Sempre però vedonsi distinte e rilevanti nelle sue opere le parti principali, e se nel suo disegno manca qualche cosa, non sono certamente che parti minime ed accidentali Anche le sue opere inferiori sono testimonj del perspicace suo intelletto, poichè se anche con poche pennellate vi segnava soltanto qualche cosa, essa era subito una cosa principale

ed importante, e ciò che vi manca, è sempre poco in confronto di quello che vi esiste: il necessario non vi manca mai, ma il superfluo sempre. Egli è espressivo anche nel modo delle sue pennellate: la sua carne è tonda, i nervi dritti, le ossa angolari, e ciascuna cosa lo è più, o meno secondo le sue proprie qualità, e, in una parola, tutto è verità nelle sue opere.

30. Il fin qui detto potrà bastare per chi si vuol prendere la pena di pensare da sè sul proposito del disegno di Raffaello. Passerò ora a dir qualche cosa anche sul disegno del Correggio.

31. Nacque il Correggio undici anni dopo Raffaello, quando l'arte si trovava ancora nella stessa semplicità. Cominciò egli a studiar quasi unicamente l'imitazione della natura; e siccome gli andava più a genio il grato e il dilettevole che il perfetto, ne trovò la via in principio per mezzo dell'uniformità, e con privare i suoi disegni di ogni parte angolare ed acuta. Quando poi s'inoltrò nell'arte, e fu convinto dal chiaroscuro che la grandezza delle parti molto conferisce al dilettevole, allora cominciò a tralasciar le minuzie e ad ingrandire le forme, con evitare affatto gli angoli, e così produsse una specie di gusto grande anche nel disegno che non sempre era conforme alla verità. Egli faceva i contorni serpeggianti; generalmente era il suo disegno non troppo giusto, ma grande e dilettevole, onde non devesi disprezzare dal pittore studioso, ma bisogna cercare di cavare del mele anche da questo fiore; vale a dire, prevalersi di queste bellezze ovunque si accordano con la natura e dove lo permettano le circostanze

e le qualità delle cose. Allorchè il Correggio ha qualche volta disegnata una o un'altra parte sopra un bell' oggetto, egli è anche giunto al bello per via dell' imitazione. E tanto basti del disegno di questo pittore.

32. Tiziano fu di lui contemporaneo. Non ha egli altra parte nel disegno fuorchè la natura, imitata assai bene semprechè l'ha trovata bella, giacchè possedeva una gran giustezza d'occhio che era, per così dire, propria a tutti i pittori di quel tempo: e se tutti avessero saputo scegliere così bene come Raffaello, tutti avrebbero al pari di lui perfettamente disegnato. Non mi accade dir altro sul disegno di Tiziano: onde passo alle riflessioni sul chiaroscuro di questi tre professori.

CAPO II.

Considerazioni sul chiaroscuro di Raffaello, del Correggio e di Tiziano.

33. Raffaello non aveva da principio alcuna idea del chiaroscuro e cercava soltanto d' imitare la natura. Siccome però la semplice imitazione senza scelta non può produrre cose belle, così erano anche le sue opere in questa parte senza bellezza. Quando poi andò a Firenze, e vide le opere di que' professori, allora conobbe esservi una certa grandezza nel chiaroscuro; e per via della sua conoscenza con fra Bartolomeo da San Marco, e delle opere del Masacci; comprese non doversi sopra un membro elevato porre delle pieghe forti, o altre cose oscure che lo tagliassero. Cominciò

così a non più operare senza distinzione su la natura, ma cercò quella parte che si chiama massa, ed unì i suoi chiari ne'siti più elevati, tanto nelle figure vestite quanto nelle nude. In questa guisa egli faceva comparire nelle sue opere una tal chiarezza che anche da lontano si poteva comprendere subito e distinguere una figura. E questa è una parte utilissima e necessaria dell' arte pittorica. Allorchè indi vide in Roma le opere degli antichi, si confermò vie più in questo gusto, e coll' imitazione delle medesime acquistò un gran discernimento nella rotondità di tutte le parti, e soltanto fin qui è egli arrivato. Ha fatto bensì qualche volta delle masse, ma siccome lo scopo suo principale era sempre diretto all' espressione ed alla verità, egli si contentò di quella parte di chiaroscuro che viene dall' imitazione e non dall'idea. Ebbe per costume di porre il maggior chiaroscuro su le figure anteriori, come se tutti i panneggiamenti e le altre cose fossero di uno stesso colore. Sforzava il chiaro delle sue figure anteriori sino al bianco, e tutto l'oscuro sino al nero, e questa usanza derivò dall'assuefazione fatta di disegnar sempre le sue storie sopra piccoli modelli, facendo pochissimi abbozzi dipinti, onde faceva vedere nelle figure un chiaroscuro tale come se tutte fossero fatte, ed ombreggiate su le statue: vale a dire, quanto erano più vicine all'occhio, tanto le faceva più rilevanti nel chiaroscuro, e quanto erano più lontane dalla vista, tanto più fiacche le formava. Non così fecero i più grandi maestri del chiaroscuro, ed in questo proposito non devesi sempre imitare Raffaello, ma piuttosto il Correggio.

34. Questi pure cominciò a far le sue opere unicamente su la natura; ma siccome era di una sensibilità assai delicata, non potè soffrire il duro de' suoi maestri. Cominciò prima a tralasciare le piccole cose interne e a far ogni cosa più morbida; ma si trovò sempre costretto dalle anguste forme della semplice natura a mettere il chiaro tanto vicino allo scuro che questa immediata differenza offendeva anche la sua vista. Perciò diedesi a cercare con la sua delicatezza più profondamente nella natura, e conobbe che tutto ciò che è grande si rende dilettevole all'occhio per la quiete e per la dolce commozione che lo stesso ne risente; onde incominciò ad ingrandire le sue forme principali. Vedeva pure che il troppo chiaro lo costringeva a segnare, volendo imitar la natura, troppe cose nel suo soggetto; e quindi studiò e rinvenne la maniera di servirsi meno di chiaro di quel che avevano fatto i suoi maestri. Collocava il corpo in tal maniera che soltanto una minor parte venisse illuminata; onde quasi solamente la metà di una figura restava chiara e l'altra metà oscura. Ma siccome l'oscurità è quasi sempre ingrata all'uomo, così comprese che il riflesso della luce sarebbe stato molto adattato a produrre un effetto dilettevole; onde cominciò ad interrompere con quello tutti i suoi oscuri, e conseguì così con poco chiaro, e con molti riflessi nelle sue opere molto di grande e pochissimo di piccolo; molto di rilucente e niente di abbagliante, e in conseguenza la più grata apparenza. Conoscendo egli che tutte le cose e principalmente tutti i colori per la maggiore o minore impressione del chia-

roscuro, diventano più o meno belli; perciò non distrusse mai la chiarezza de' corpi fuorchè nel caso di assoluta necessità, anche nel loro oscuro; e con ciò produsse la stessa chiarezza di Raffaello con molto maggiore dolcezza: e le sue opere appariscono tanto più forti, quanto più da lontano si guardano. Prima peraltro che arrivasse alla perfezione del suo gusto, restò ancora sull'orlo de' suoi chiari alquanto tagliato: effetto che si osserva anche nella stessa natura, qualora la luce si prenda molto lateralmente e quando è molto forte; ma finalmente arrivò a tal segno che rese tutte le cose perfettamente morbide e grate. Non faceva in tutta la sua opera come Raffaello, ma poneva il chiaro e l'oscuro in quel sito ove trovava che facessero il miglior effetto. Se il chiaro veniva da per sè in quel sito ove lo desiderava, egli ivi lo poneva; altrimente metteva in quel luogo qualche materia lucida, oppure oscura, come carne, panneggiamenti o altre cose simili, in maniera che potesse venirvi quell'aspetto che egli desiderava; e così inventò egli una specie di bellezza ideale nel chiaroscuro. Oltre di ciò produceva anche una specie di armonia nel chiaroscuro con disporre e ripartire talmente i suoi chiari che il più grande di essi, come pure il maggior oscuro apparisse soltanto in un sito del suo quadro. Per la suddetta sua sensibilità delicata egli comprese altresì che i violenti contrapposti di chiaro e di oscuro producevano sempre una specie di durezza; perciò non pose (come hanno fatto molti altri professori che al pari di lui hanno cercata la bellezza nel chiaroscuro) il nero accanto al bianco; ma fece

dolcemente la sua gradazione di colore ponendo accanto al bianco non a dirittura il nero, ma un cenerino, e accanto al nero un bigio scuro, e così restavano sempre dolci le sue opere. Si guardò bene dal mettere insieme delle masse ugualmente grandi di chiaro e di scuro; e qualora si trovava un sito con gran lume o ombra, non ve ne aggiugneva subito un altro simile, ma vi faceva di mezzo un gran pezzo di mezza tinta, con che riconduceva l'occhio, per così dire, dalla tensione al riposo. Con tal continuo variare viene tenuto l'occhio dello spettore in un diverso e grato movimento, e non si stanca quasi mai di vedere un'opera, in cui trova sempre nuovi oggetti di diletto; e perciò il Correggio è da stimarsi per il più gran maestro in questo genere. La parte del chiaroscuro nella pittura è più necessaria di quel che comunemente si crede: essa viene distinta e compresa non meno dagl'ignoranti che dagl'intendenti e dai savj; ma il disegno è conosciuto soltanto da questi ultimi. Qualora il chiaroscuro è disposto in un'opera in quella maniera e con quella perfezione come ha fatto il Correggio, esso solo basta per renderla degna d'ogni applauso e stima. Io consiglio perciò a tutti i pittori di osservare attentamente il Correggio e d'imitarlo se possono.

35. Tiziano, che pure prendeva per base l'imitazione della natura, non possedeva molta scelta nella parte del chiaroscuro; e se nelle sue opere si trova qualche volta del bello in questo genere, non è provenuto dallo studio sullo stesso chiaroscuro, ma è piuttosto un effetto del suo colorito; poichè mentre egli cercava d'imitare la natura in

questo, vide essere ciò impossibile a conseguirsi senza aver riguardo al suo grado di luce; onde trovava che l'aria per comparir naturale deve esser dipinta con un color chiaro, essendo tale il colore d'ogni aria; che la terra deve essere meno chiara dell'aria ed anche meno della carne. Tali riflessioni lo conducevano qualche volta ad una specie di bellezza nel chiaroscuro; ma era questa, come ho detto, un effetto della qualità del suo colorito. Avendo egli peraltro cercato l'imitazione della natura in un grado perfettissimo, non si può dire essergli stata affatto ignota la parte del chiaroscuro. Infatti io non ho inteso di dire che egli mancasse in questa parte; ma solamente che essa non era la causa della di lui bellezza, e che la sua parte propria era quella del colorito. Egli è caduto spesso in una gran durezza nel chiaroscuro cercando il contrapposto, ed è riuscito talvolta piatto; onde facilmente si vede non aver egli rivolta la maggior diligenza a questa parte, contentandosi di quel tanto che è necessario per esprimere le qualità delle cose. Passiamo ora a parlare del colorito di questi tre professori.

CAPO III.

Considerazioni sul colorito di Raffaello, del Correggio e di Tiziano.

36. Avendo una volta incominciato nell' esame di questi tre insigni pittori dal nominare Raffaello il primo, proseguirò con lo stesso metodo anche in questa parte, non ostante che in essa egli sia da

tenersi piuttosto per l'ultimo. Cominciò Raffaello ad apprendere la pittura da principio con colori a guazzo, secondo l'uso del suo tempo; ed essendo più difficile in questa che nelle altre maniere il colorir bene, egli restò, come i suoi maestri, di un gusto crudo nel colorito. Arrivò quindi a dipingere a fresco, in cui non si può fare molto uso della natura: dovendosi lavorare una gran parte d'idea, o sia d'invenzione; così egli si formò una specie d'assuefazione che l'allontanò alquanto dalla delicatezza della natura. Presso fra Bartolomeo a Firenze prese l'uso di un buon tono principale di colore che anche gli restò proprio; e siccome nello stesso tempo apprese molto bene il dipingere a olio, egli migliorò il suo colorito e lo portò anche nel suo dipingere a fresco ad un gusto assai buono; ma ciò non ostante restò sempre, in confronto degli altri suddetti due maestri, opaco e di un'apparenza pesante nel suo colorito. Non mi trattengo perciò ulteriormente con lui, basta dire non doversi prendere per modello d'imitazione in questa parte della pittura Raffaello, ma bensì Tiziano.

37. Il Correggio cominciò subito dalla pittura a olio; ed essendo questa la più atta per la morbidezza, egli apprese subito a mettere, per così dire, una morbida succosità ne' suoi quadri. Per via del chiaroscuro vide egli, che que' colori, che non sono succosi e trasparenti, non possono esprimere un' ombra vera; onde cercò de' colori trasparenti, ed una specie di velatura per far apparire veramente oscuro ciò che tale deve essere. La causa per cui que' colori oscuri, che non sono

succosi, non possono significare un'ombra vera, si è, perchè i raggi della luce restano su la loro superficie; onde appariscono bensì una cosa oscura, ma nello stesso tempo sono illuminati: quando al contrario i succosi colori lasciano trapassare i detti raggi, e così la loro superficie resta veramente oscura. Comprese pure essere tanto più necessario d'impastar bene i chiari, quantochè il loro corpo deve essere di una qualità tale che dalla luce del giorno possa ricevere una maggior chiarezza. Dalla cognizione che ogni oscuro appartenga alle tenebre, ed ogni chiaro alla luce, venne a comprendere che sebbene tutte le tenebra sieno nere, la luce però, come proveniente dal sole, non è bianca, ma piuttosto inclinante al giallo; e che ogni riflesso deve essere di un colore uguale a quel corpo donde proviene. Da ciò derivò nelle sue opere la vera intelligenza de' colori nelle tre parti di luce, ombra e riflesso. Suprattutto sono eccellenti nel Correggio i colori dell'ombra. Per troppo affetto ch'egli aveva all'apparenza del chiaroscuro, faceva troppo chiari e puri i suoi lumi: il che fa comparire i medesimi sempre alquanto opachi e le carni non sufficientemente trasparenti. In questa parte aggiunse il Correggio qualche cosa alla natura, e fece piuttosto ciò che il chiaroscuro richiede che quello che veramente è proprietà della materia.

38. Tiziano, che pure principiò a dipingere nel secolo dell'imitazione e imparò similmente col colore a olio, fu portato subito dal suo genio alle qualità delle cose. Siccome dipingeva tanto le figure quanto i paesi su la natura, egli si acquistò di

questa una vera ed essenziale cognizione, e l'uso di far de'ritratti gli servì di un ottimo esercizio poichè era costretto a dipingere diverse cose particolari e minute, come pure diversi panneggiamenti ed altre cose grandi, forti e di vivi colori; onde gli convenne studiare la maniera di accordare e di unir bene tutte queste cose diverse. E siccome egli osservava che le medesime nella natura sono piacevoli, ma ne'quadri facilmente fanno cattivo effetto, così ingegnavasi d'imitare a tutta perfezione la natura. Comprese che in essa si trovano bensì le cose di belli e vivi colori; ma che questi vengono anche facilmente interrotti dai riflessi, dalla porosità de'loro corpi, dal color della luce e da altre cose; come pure che in tutti gli oggetti si trova molta mezza tinta; e con ciò arrivò ad una grande armonia. Finalmente scoprì che nella natura ciascuna cosa ha una diversa composizione e connessione di trasparente, di opaco, di ruvido e di pulito, e che ogni cosa ha la sua tinta ed il suo scuro diverso; onde cercava nell'imitazione di queste diversità la perfezione dell'arte e la trovava anche con la costante e continua imitazione della natura. Alla fine prendeva da ciascuna parte il più per il tutto, cioè faceva affatto di mezza tinta, e una carne che aveva naturalmente molta mezza tinta, e faceva totalmente senza una tal mezza tinta quella che ne aveva poca; così la rossiccia quasi senza altre tinte, e lo stesso in tutti gli altri colori; però sempre imitando la verità. Quindi provenne nelle di lui opere il gran gusto del colorito in maniera che egli in questo genere è il più eccellente ed il vero modello d'i-

mitazione. Trovava egli con la distinzione de'colori principali anche le principali masse, come le avea trovate Raffaello col disegno e il Correggio col chiaroscuro.

CAPO IV.

Considerazioni sopra la composizione di Raffello, del Correggio e di Tiziano.

39. Volendo parlare della composizione, o sia dell'unione delle figure, posso cominciare giustamente da Raffaello, e non ho bisogno in questa occasione di scusa, o di giustificazione; poichè era questa propriamente la di lui parte. Raffaello, allevato presso la verità, cercava la verità in sè stesso, unita alla espressione. Cominciò con la maggior innocenza, ed era in principio freddo, ma vero; finchè la maturità degli anni gli somministrò delle impressioni più vive. Il di lui spirito, che, come ho detto in altra occasione, era filosofico, non era mosso da qualunque cosa, e massimamente da quelle che erano cattive; ma soltanto da ciò che ha del significante. Egli sentiva più il virtuoso, che il vizioso dell'umana natura, eccettuato, per quanto si dice, un solo vizio. Era talmente fatto per la verità, che non poteva elevarsi sopra la medesima. Cercava il meglio nell'uomo; ma non poteva abbandonare affatto l'umanità, come è riuscito agli antichi Greci. Lo spirito di coloro volava, per così dire, fra il cielo e la terra; ma Raffaello camminò soltanto con elevatezza, e maestà sulla terra stessa. Ricevè egli le prime idee della figurata espressione allorchè vide le opere del Masacci, e i

cartoni di Leonardo da Vinci. Dopo queste considerò egli la natura in tutta la sua essenza, e principalmente le passioni dell'anima, e come queste muovano il corpo. Quando Raffaello inventava e componeva qualche quadro, pensava prima alla totalità del suo significato, cioè prima a quello che doveva rappresentare, poi a quanti diversi movimenti potessero esser nell' uomo dipinto; quali ne fossero i più forti ed i più leggieri; quali fossero i proprj a questi o a quegli uomini; quanti e quali uomini si potessero introdurre in quel tal quadro, in qual sito dovesse ciascuno esser collocato, cioè in quale distanza dall'oggetto principale, per esprimere questo o quel sentimento. E così calcolava pure, se quella tal opera doveva esser grande o piccola. Se era grande assai, pensava quale relazione potesse avere la storia principale, o sia l'espressione del principal gruppo con le altre figure; se la storia fosse momentanea o di durata; se nella sua descrizione fosse assai espressiva; se qualche cosa o sia azione anteriore avesse relazione alla presente, oppure se a queste seguisse subito qualche altro avvenimento; se fosse storia quieta e ordinata, oppure disordinata e tumultuosa, disordinata e allegra, trista e quieta o tragico-confusa.

40. Dopo aver pensato a tutto ciò, sceglieva poi il più necessario, e secondo questo regolava la sua idea principale, la quale faceva assai chiara e intelligibile. Indi vi poneva gradatamente tutti i pensieri secondo la loro dignità, sempre i più necessarj avanti a quelli che lo sono meno; e così conseguiva che se in una tal opera mancasse qualche cosa, fosse solamente il meno importante, es-

sendovi tutto il più bello e il più necessario. All'incontro in altri pittori vedesi che bene spesso manca il più necessario e che le grazie si sono cercate soltanto nel superfluo. Quando poi egli cominciava a pensare su le figure in particolare, non si applicava, come fanno molti altri, prima sulla bella positura, e a considerare dopo, se quella tal figura fosse atta e propria alla sua storia; ma rifletteva subito in quale situazione si troverebbe l'uomo se veramente fosse nel caso e sentisse ciò che è rappresentato dalla storia; indi considerava quali sentimenti l'uomo potesse avere avuto prima dell'avvenimento rappresentato; e finalmente in quale espressione dovesse figurarlo, e di quali parti e membri avrebbe bisogno per eseguire la sua idea e volontà. A questi poi dava il maggior moto ed azione con lasciar in quiete tutti gli altri. Da ciò procede che in Raffaello si vedono spesso delle positure affatto semplici e diritte, le quali nondimeno appariscono tanto belle nel loro sito, quanto le più mosse in un altro; poichè quella figura semplice e senza azione, ha forse un'espressione appartenente all'uomo interno, cioè all'anima; e quell'altra di molta azione deve rappresentare soltanto un movimento esterno. In tal guisa pensava Raffaello in ogni opera a ciascun gruppo, ad ogni figura, ad ogni membro e a qualunque parte di membro e fino ai capelli e ai panneggiamenti, come dirò in altro luogo. Mostrava nelle sue storie gl'interni movimenti. In una sua figura parlante si vede anche al viso se parla con tranquillità, con risentimento o con collera: quello che pensa, mostra quanto pensa; e in tutte le pas-

sioni, che hanno una grande espressione, si vede se sia il principio, il mezzo, o il fine di tal mozione. Si potrebbe scrivere un libro intiero intorno all'espressione di Raffaello. So però che quel poco che ne ho detto può bastare a chiunque sa pensare da sè; e che è anche troppo per quelli che non si vogliono prendere la pena di applicarvisi. Non iscrivo per costoro, e so che non mi leggeranno. nè potranno comprendere lo spirito di queste riflessioni. Non potranno per altro lagnarsi nè anche i pigri, che non possono avere, e studiare le opere di Raffaello; poichè quelli che sanno pensare, e che non hanno il comodo di vederle originalmente, le troveranno nelle incisioni in rame di Marc'Antonio, di Agostino Veneziano, e di altri, che, sebbene alquanto fiacche, sono però sempre sufficienti per chi ha desiderio d'imparare, e quelli, che così non imparano, non lo sarebbero neppure se avessero sotto gli occhi tutti gli originali di Raffaello, e tutte le bellezze della natura. Essi sono in questa parte condannati all'ignoranza. Mi ristringerò pertanto a dire, che Raffaello è arrivato al gran gusto dell'espressione con aver rigettato tutto l'inutile e tutto l'insignificante; e che qualora l'ha messo in opera, lo ha fatto in maniera tale, che divenisse tanto utile, e necessario, quanto lo è il pane e l'acqua in un gran convito.

41. Il Correggio poi, il cui senso era fatto dalle Grazie, non poteva soffrire le cose di tanta espressione. Il forte, il tristo, e l'espressivo è in lui come il pianto de' fanciulli, che subito si converte in riso; e il suo adirato è come la col-

lera di una bella innamorata. Lo spirito suo nuotava sempre in sentimenti grati, e dilettevoli; e non perdeva mai di mira il piacevole. In tutte le cose, che avea da rappresentare, non si sentiva toccato fuorchè dal dilettevole; e l'espressivo gli era, per dir così, in orrore. Fu egli il primo che inventò de' quadri con altro oggetto diverso da quello della verità, e non vi è stato prima di lui chi avesse presa la bella apparenza per iscopo principale di un' opera di pittura. Gli stretti limiti d' un rigoroso contorno, a cui si obbligavano i suoi antecessori, erano a lui di troppa angustia perchè avesse potuto ristringervi l'elevato suo spirito; e trovando egli l' ingrandimento delle parti del chiaroscuro, rompeva, qual fiume gonfio, per questa via gli argini, e portava seco i suoi spettatori nel vasto mare del piacevole: anzi ha trasportati seco molti; e col canto dilettevole delle sue grazie, quali Sirene allettatrici, gli ha condotti sulla spiaggia dell' errore; poichè chi imita le sue figure senza i suoi sentimenti non troverà il buono e il bello nè di lui, nè di altri. Principiò il Correggio con imitare la natura, ed i suoi maestri; ma non continuò per molto tempo. Eragli un sentimento troppo naturale di evitare qualunque cosa angolosa, e piccola. Nella sua prima idea pare che non abbia pensato se non ad esporre agli occhi qualche cosa di dilettevole. Le sue invenzioni sono fatte soltanto per via di sentimento, e non per via di riflessioni. Cercava di rappresentare le sue figure in maniera che dimostrassero gran masse di chiaroscuro, piuttosto che l'espressione, eccettuato che fosse grata, la quale con la

sua sensibiltà spesso indovinò. Conchiude qui il pittore, che il Correggio ha posseduto il gusto del grato e del dilettevole; poichè evitò sempre tutto ciò che non lo era: onde dove questo dilettevole potrà fare un buon effetto, colà si deve imitare, ma non è imitabile dove si richiede l'espressivo. Consiglio a tutti di non seguire il Correggio se non sono sensibili come lui. Qualora un pittore nel mentre che inventa, può, per così dire, trasformarsi in quello che vuol imitare, egli l'imiterà bene; se no, sarà sempre meglio che faccia ciò che sente da sè.

42. Tiziano aveva generalmente poca sensibilità, ed inventò piuttosto secondo le regole generali dell'uso, che per via di senso; onde non è da seguitarsi in questa parte. Ha egli inventato talora qualche figura assai bella; ma si può credere che ciò sia seguito più a caso, che per sapere; poichè vi è subito a canto una cosa ordinaria e cattiva.

CAPO V.

Considerazioni su i panneggiamenti di Raffaello, del Correggio e di Tiziano.

43. Nel parlare de'panneggiamenti parrà che io faccia un'altra volta l'elogio di Raffaello. Seguitò egli nelle pieghe da principio il suo maestro, e vi si migliorò molto per via delle opere del Masacci, ma più ancora per via di quelle di fra Bartolomeo di San Marco. Quando poi vide le opere degli antichi abbandonò affatto la scuola de'suoi maestri; e si servì delle regole del bassorilievo per disporre i

panneggiamenti naturali; e così acquistò il miglior gusto nelle pieghe. Osservo che gli antichi avevano riguardato i panneggiamenti non come una cosa principale, ma come accessoria; che avevano rivestito, ma non nascosto, il nudo delle figure; che queste erano coperte non da pezze, ma da panni veri, e utili, nè piccoli come uno sciugamani, nè grandi come un lenzuolo, ma fatti secondo il grado, la grandezza, e l'azione di ciascuna figura. Vide che gli antichi facevano le pieghe grandi sulle parti maggiori del corpo umano, e che non interrompevano le dette parti grandi con cose minute; e qualora a ciò fare erano necessitati dalla natura del panneggiamento, facevano le pieghe così poco elevate, e tanto piccole, che non potessero significare parti principali. Su tal esempio anch'egli fece grandi i panneggiamenti, cioè senza pieghe superflue, e con le loro piegature nelle giunture dei membri, senza mai tagliare con esse la figura. Regolava egli la forma della pieghe secondo il nudo che vi era di sotto. Se la parte, o muscolo era grande, faceva anche una gran massa; e dove le parti andavano a sfuggire e scorciarsi, faceva la stessa quantità di pieghe, che avrebbe posta sopra le parti se fossero state in veduta geometrica; ma le trattava in iscorcio. Nel suo miglior tempo osservò, che un membro sotto un panneggiamento sciolto non doveva essere espresso che da una parte; ma poi lo segnò qualche volta anche da due parti con pieghe sciolte. Ove i panneggiamenti erano liberi, cioè ove niente ci era sotto, si guardò bene di dar alle sue pieghe la stessa grandezza, o forma di un membro; ma le segnò

con larghe aperture, e piegature profonde, o in una forma affatto diversa da quella di un membro.

44. Ne' suoi panneggiamenti non ricercava tutte le pieghe per mettere in opera soltanto le più belle, ma solamente per iscegliere quelle che fossero atte ad esprimere il nudo che vi era sotto. Faceva le forme di esse tanto diverse, quanto lo sono i muscoli del corpo umano; ma nessuna era tonda o quadrata, giacchè la forma quadrata è incompatibile nelle pieghe, fuorchè nel caso che fosse divisa e formasse due triangoli. Faceva similmente le pieghe da una parte vicina maggiori di quelle di una parte remota. A una parte scorciata non faceva delle pieghe lunghe, nè ad una lunga parte delle pieghe di corti triangoli. Faceva le pieghe profonde soltanto sul vôto, e non ne metteva mai due insieme di egual grandezza, nè per via del chiaroscuro nell'elevazione, nè nel contorno, nè anche di egual forma e forza. I suoi panneggiamenti volanti sono mirabilmente belli. Si osserva in essi che hanno una causa generale del loro moto, cioè l'aria: non sono come gli altri suoi panneggiamenti, tirati, o da un peso premuti; ma ciascuna piega è contrapposta all'altra solamente secondo la libera e naturale sua qualità. Faceva vedere in qualche luogo l'orlo de' panneggiamenti, per denotare che le sue figure non erano vestite con sacchi. Tutte le sue pieghe hanno il loro motivo, o sia dal loro proprio peso, oppure dall'azione de' membri: qualche volta si vede in esse quali fossero prima che pigliassero quella tal forma, e si osserva aver egli cercato l'espressione anche in questa parte. Si vede nelle pieghe se

una gamba o un braccio, prima di quel moto in cui si osserva, stesse avanti o dietro: se un membro fosse passato dal piegato allo steso, o da questo a quello. Anche nell'andamento principale osservò egli che quando i panneggiamenti coprono una metà de'membri, e ne lasciano scoperta l'altra, devono ciò fare trapassandoli obliquamente; e che dovendo essi generalmente avere una forma triangolare, la diede perciò tanto alle sue pieghe maggiori, quanto alle minori in esse contenute. Le pieghe però, come tutto il resto de'panneggiamenti, si fanno triangolari, e la ragione si è perchè un panno sempre tende allo sviluppo; onde venendo a comprimersi da una parte, si slarga dall'altra, il che forma triangoli. Se poi ho detto che Raffaello ha riguardato, come gli antichi, i panneggiamenti per cose accessorie, con ciò si deve intendere ch'egli comprendeva esser l'uomo ed il moto de'suoi membri l'unico motivo dell'andamento de'panni, di cui è coperto e della varietà delle loro pieghe; onde ricondusse le medesime alla loro causa, con regolarle secondo che quella richiedeva, e credette opportuno di nascondere e non far apparire in esse la fatica e la scelta. E questo potrà bastare di lui per chi vorrà considerare le di lui opere e confrontarle con ciò che io ne ho detto.

45. Come Raffaello dirigeva ogni cosa verso il gusto dell'espressione, così il Correggio aveva sempre in vista, anche nei panneggiamenti, quello del dilettevole. Lasciò ben presto l'uso de'suoi antecessori: e siccome dipingeva per lo più sopra piccoli modelli che rivestiva con pezze ed anche con carta; così cercava le masse, ed in queste il dilet-

tevole piuttosto che la verità di ciascuna piega; ond'è che i suoi panneggiamenti si vedono bensì grandi e leggieri, ma di cattive piegature. Quando qualche volta dipingeva su la natura, non faceva buona scelta di pieghe, e bene spesso nascondeva o tagliava con esse il nudo. Le faceva peraltro di bellissimi colori, per lo più succose e spesso anche scure, a fine di dare più di lucido e di chiarezza alle sue carni.

46. Tiziano poi fu, come in tutte le cose provenienti dall'imitazione, così anche nei panneggiamenti, eccellente. Li dipinse assai belli e con gran verità di colori, puri e rilevati, e fra le altre cose fece la biancheria molto rilucente e chiara; ma il tutto senza scelta di pieghe, e tali come gliele faceva vedere la natura; laonde non è da imitarsi in questa parte.

CAPO VI.

Considerazioni su l'armonia di Raffaello, del Correggio e di Tiziano.

47. Passiamo ora all'armonia di questi tre gran maestri. Ed anche qui, se non fosse per seguitar l'ordine una volta stabilito, potrei quasi tacere di Raffaello. Siccome egli non si diede mai un particolar pensiero per il piacevole, ma soltanto per l'espressivo, così fece pochissimo in questa parte; e se qualche cosa se ne trova nelle di lui opere, è derivato piuttosto dall'esame e dall'imitazione della natura che da una cognizione particolare.

48. Il Correggio al contrario è tanto più grande in questa parte: mentre egli cercava il piacevole, nè poteva soffrire cosa alcuna troppo staccata, trovava anche l'armonia; giacchè essa è la madre della piacevolezza e viene generata da una tenera sensibilità, nè altro in consiste che nell'arte di trovare un mezzo fra due cose del tutto diverse, sì nel disegno come nel chiaroscuro o nel colorito. Quindi il Correggio, come ho detto nella considerazione sul disegno, scansò tutti gli angoli e fece serpeggianti tutti i suoi contorni; e ciò proveniva dalla di lui sensibilità per l'armonia. Un angolo è una congiunzione di due linee rette; e questa era una cosa insoffribile pel nostro Correggio; onde egli ve ne frapponeva una curva, e faceva in tal maniera armonico il suo contorno. Nella stessa guisa frammetteva dei mezzi nel chiaroscuro e nel colorito. Oltre di che osservò egli meglio di qualunque altro pittore che gli occhi dopo qualche sforzo desiderano la quiete; perciò quando aveva posto in un sito qualche color vivo, bello e molto potente, vi poneva un bel pezzo di mezza tinta prima di passar di nuovo a que'tali colori; il che faceva sempre gradatamente e con diversità di forza, di maniera che l'occhio dello spettatore viene condotto come per diversi gradi da un oggetto assai vivo e rilucente ad un altro; passaggio grato e dilettevole, come lo è a chi dorme l'essere svegliato dal suono di armonici strumenti. Quando dico essere il Correggio passato dal forte al tenero, e da questo al mezzo, intendo denotare che si possa bensì senza risentimento passare subito dalla fatica alla quiete; ma non senza fasti-

dio da questa a quella. Si potrebbe anche domandare per qual motivo io abbia principiato precisamente dal forte e non piuttosto dal mezzo che ho posto in ultimo; rispondo, dover la considerazione di un pittore cominciar sempre o dalla parte anteriore d'un quadro, con passare quindi a quella che è indietro; oppure dal primario oggetto, con voltarsi poi di mano in mano verso i lati. E siccome il forte, il bello e il rilevante di un quadro si deve trovar sempre nel primo innanzi, o nel sito principale della storia; così ho creduto dover cominciare dal forte; e dovendo il tutto apparire come fatto per l'oggetto principale, il pittore deve procurar a questo la maggior comparsa ed ornarlo soltanto col rimanente; onde l' oggetto primario deve contenere l'espressione, e gli altri la quiete. Tutto ciò fu osservato dal Correggio a perfezione nel colorito e nel chiaroscuro; ma nel disegno fece abuso dell'armonia e del dilettevole. È però da scusarsi, poichè il disegno non è quella parte che abbia maggior bisogno dell'armonia. Ad ogni modo siamo debitori a lui di tutto il gradevole e di tutto l'armonioso, di cui la pittura prima di lui fu priva. Ha egli l'onore di essere in questa parte non solo l' inventore, ma anche quegli che nell'esecuzione è arrivato più oltre di qualunque altro, nè ancora è stato superato. In questo genere egli è l'unico, nè vi è chi possa con lui paragonarsi. Parlerei di lui solo, se non avessi promesso di considerare tutti e tre i nostri professori per tutte le parti principali dell'arte; onde convien dire qualche cosa anche del Tiziano.

49. Ebbe egli bensì una specie d'armonia, ma

gli venne nelle sue opere per via dell' imitazione della natura. Non è in lui, come nel Correggio, una graduata riflessione di questa parte: per lo più si è egli ajutato coll' uniformità, per mezzo della quale comparisce armonico.

CAPO VII.

Conclusione di ciò che si è detto intorno ai tre gran pittori.

50. Desidero di essere interpretato non sinistramente, ma con la debita discrezione sopra il giudizio che ho fatto di questi tre uomini grandi. Quando ho detto di loro rispettivamente che non possedevano questa o quella parte, ciò si vuole intender sempre in paragone di quelle altre, di cui erano in pieno possesso; oppure a proporzione. di un altro di loro che era più perfetto in tal parte. Nello stesso senso deve anche prendersi il silenzio che osservo delle bellezze di molti altri uomini grandi, o la poca stima con cui pare che io ne parli. Non è certamente tale la mia intenzione, e mi servo soltanto di simili espressioni per far comprendere a'miei lettori la diversità che è tra gli spiriti anche grandi nel loro genere. Si sa bene da ognuno che nessuna umana operazione è tanto perfetta che non lo possa essere in un più alto grado. Conduco i miei lettori alla sorgente la più pura, cui hanno bevuto tutti i pittori. L'acqua sua è la più chiara e limpida; ma ciò non impedisce che quella che nel suo scaturire cade e viene raccolta

in vasi, non sia buona anch'essa per ismorzare la sete. Quando dico che tutti i pittori che sono stati dopo di questi tre, non hanno posseduto se non qualche parte separata delle loro rispettive perfezioni, non intendo perciò disprezzarli; ma soltanto di esaltare e lodare maggiormente il merito dei tre luminari. Nella stessa guisa, quando critico il colorito e l'armonia di Raffaello, non intendo di dire che sieno propriamente cattivi; ma solamente che non sono da paragonarsi con quelli del Correggio e del Tiziano; poichè lo stesso Raffaello sarebbe anche in queste parti assai bello se si confrontasse con Michelangelo, con Giulio Romano ed anche col Caracci. Tale è nel disegno e nelle pieghe il Correggio; poichè, paragonato col Tintoretto in queste, e col Rubens e col Giordano in quello, egli resta eccellente. E finalmente il chiaroscuro di Tiziano è meschino solamente in confronto di quello del Correggio, ma diventa grande qualora si paragona con tutti gli altri: ed appunto per ciò sono questi tre i più grandi maestri, perchè furono grandi in tutte le parti; in alcuna però incomparabili e i più grandi. Ebbero gusti diversi, perchè scelsero degli oggetti diversi. Raffaello aveva il gusto dell'espressione, il Correggio quello del dilettevole e Tiziano il gusto della verità: ciascuno fece la sua scelta. Siccome però questi tre pittori cercavano in un senso più generico tutti e tre la verità, essi si sono bene spesso incontrati; giacchè il tutto, tanto l'espressivo, quanto il dilettevole, si trova nella natura, ed essi se ne formarono rispettivamente un gusto diverso, soltanto perchè non mescolavano, come fa la natura, ogni

cosa insieme; ma ciascuno sceglieva la sua parte singolare dalla totalità. Quando poi trovarono qualche volta per mezzo dell'imitazione della natura l'uno una parte rispettivamente propria all'altro senza che fosse contraria al suo oggetto principale, la formarono bella, benchè non fosse la loro parte propria. Da ciò viene che Raffaello ha dipinto qualche volta quasi tanto dilettevole quanto il Correggio, e tanto vero quanto Tiziano: il Correggio alcune volte ha disegnato quasi tanto bene quanto Raffaello, e dipinto tanto vero quanto Tiziano; ed alle volte Tiziano ha disegnato come Raffaello e ha dilettato come il Correggio. Essendo però questo nelle opere di tutte e tre un avvenimento piuttosto raro, ho stimato bene di determinare il loro gusto in conformità delle loro parti principali.

CAPO VIII ED ULTIMO.

Paragone del gusto degli antichi e delle loro intenzioni nella scelta di esso con quello de' moderni.

51. Siccome ciascun pittore ha scelta l'una o l'altra cosa particolare con cercare in essa la sua perfezione, così hanno fatto anche gli antichi. Fra tutti i pittori che vissero dopo che le belle arti furono quasi di nuovo ritrovate, si osserva una causa universale ed una sola volontà, vale a dire, l'imitazione della natura. Questa fu lo scopo principale di tutti, con la sola distinzione che la cerca-

vano per vie diverse. Nella stessa guisa era anche fra gli antichi Greci, nonostante la loro diversità, una mira principale, ma più sublime assai di quella de' moderni. Innalzandosi le loro idee sino alla stessa perfezione, essi prendevano il mezzo tra l'alta perfezione e l'umanità, vale a dire, la vera bellezza per loro oggetto principale, contentandosi di prendere dal vero soltanto l'espressione. Perciò trovasi anche la bellezza in tutte le loro opere; e fra tutte le espressioni niuna era sì forte che potesse far succumbere la bellezza. Credo dunque di poter chiamare il gusto degli antichi quello della bellezza e della perfezione: e siccome il vino mescolato coll'acqua conserva sempre il sapore del vino, così le loro opere benchè come fatte da uomini siano imperfette, pure conservano sempre il gusto della perfezione, e perciò le chiamo con questo nome. Generalmente sono in sè stesse molto diverse le opere degli antichi in quanto alla bontà e all'espressione, ma non nel gusto. Abbiamo tre classi principali degli antichi monumenti dell'arte, vale a dire, in tutte le statue che ci sono restate, sono tre gradi diversi di bellezza: le infime di queste statue hanno anch'esse il gusto del bello, ma solamente nelle parti di pura necessità; quelle della seconda classe lo hanno non solo del necessario, ma anche nell'utile; e quelle finalmente della classe primaria e sublime contengono un tal gusto dal necessario all'utile, e da questo sino al superfluo, e sono perciò belle perfettamente. Non essendo però la bellezza in sè stessa altro che la perfezione di ciascuna idea, onde si chiama bello tanto nelle cose visibili quanto nelle invisibili, ciò

che è il più perfetto; perciò conviene riguardare nella stessa maniera anche le opere degli antichi, cioè che la loro bellezza non consista sempre in una medesima parte, ma nell'esser la parte scelta rappresentata perfettamente. Le statue del grado sublime sono il Laocoonte e il Torso di Belvedere quelle del secondo grado l'Apollo di Belvedere e il Gladiatore di Borghese (*a*); del terzo grado poi ve ne sono infinite, e delle ordinarie non istimo farne menzione. I grandi professori dell'antichità furono più sublimi nelle loro idee di quel che lo sieno stati i moderni, ed anche nell'esecuzione furono più grandi e più felici, poichè le loro idee si formarono su la perfezione, e nell'esecuzione seguirono, non come hanno fatto i moderni, una parte, ma il tutto della natura. Siccome i moderni hanno dimostrata in un'opera una intenzione; così gli antichi in ciascuna parte dimostrarono quella diversa intenzione, secondo la quale era stata fatta dalla natura. Fra i moderni il Correggio amava il dilettevole e Raffaello l'espressivo. Ora il nervo di un muscolo, per esempio, è più espressivo di quel che lo sia la sua carne, la quale però è più dilettevole; onde Raffaello faceva vedere più il nervo che la carne; e il Correggio mostrava più questa che quello. Gli antichi Greci però sapevano unire e l'uno e l'altro; poichè conoscevano che tanto il nervo quanto la carne hanno ciascuno la sua diversa bellezza. Hanno cercato sempre i moderni di diminuire una parte per ingrandire l'altra. I Greci non

(*a*) Di questa celebre statua e della sua denominazione volgare se ne parlerà meglio in appresso. FEA.

fecero così, ma mutarono soltanto quelle parti secondo la loro espressione. Se la figura era umana vi facevano tutto quello che appartiene alle proprietà e qualità dell'uomo; se poi era divina, essi tralasciavano le qualità umane, e sceglievano unicamente le divine; e così si regolavano secondo tutti i diversi significati. Siutanto che formavano un uomo procuravano di non tralasciare cosa alcuna, ma di render nel tempo stesso più visibile quello che è necessario all'espressione, di quello che non è necessario.

52. Conchiudo da tutto il fin qui detto che il pittore, il quale vuol trovare il buono, o sia il miglior gusto, deve imparare a conoscerlo da questi quattro; cioè dagli antichi il *gusto della bellezza*, da Raffaello *il gusto del significante e dell'espressione*, dal Correggio quello *del piacevole e dell'armonia* e da Tiziano il *gusto della verità* o sia *del colorito*. Tutto questo però devesi cercare nella natura; poichè tutto ciò che ho scritto e spiegato in quest'opera, ha unicamente per oggetto di far conoscere ai principianti nell'arte le pietre del paragone, con le quali devono procurare di giudicare il loro proprio e l'altrui gusto, perchè la maggior difficoltà è di non ingannarsi nel loro giudizio. Siccome i modelli, de'quali ho parlato, sono stati già tante e tante volte imitati, senza che alcuno abbia potuto giugnere a superarli; egli è perciò una verità evidente che questi tre gran maestri avevano preso il giusto sentiero della perfezione; e perciò mi sono servito di loro per esempi, ed ho mostrata la maniera di conoscerli e d'imitarli. Chi lavorerà diligentemente col senno e con la mano,

riflettendo seriamente su ciò che ho detto, avrà un giorno a gloriarsi della sua fatica, e conseguirà il buon gusto (*a*).

(*a*) Mengs diceva, e diceva bene, che gli antichi mettevano nelle loro composizioni poche figure, affinchè le bellezze ne fossero più comprensibili e più patenti; e che i moderni riempiono i loro quadri di quante più ne possono, acciocchè se ne discernano meno i difetti. La scuola cortonesca, e, la sua allieva, la napoletana (che sono ora le regnanti in Italia) hanno per principio nelle loro composizioni il riempiere di figure e di oggetti un grande spazio e non lasciarci niente di campo vôto. Non si curano che niente significhino e che confondano la composizione; basta che le attitudini e i colori si contrastino e facciano quello che essi chiamano *effetto;* cosicchè non è l'espressione, nè l'idea, ma lo spazio che hanno da riempiere, ciò che principalmente occupa le loro teste. Io ho veduto visi verdi e azzurri ne'quadri di Corrado, perchè egli credeva che contrastassero a maraviglia con gli altri colori.

Siccome questa è una cosa nuova, nuovi vocaboli hanno anche inventato, chiamandosi *macchinisti*, *pittori di macchine;* e dicono che taluno che componga coerentemente agli assunti e con le sole figure necessarie, senza niente di ozioso, senza contorsioni e senza caricature, sia pittore freddo e disanimato, privo di fuoco e di talento. Finalmente in questo, come in altre cose, ha prevaluto un certo spirito al giudizio, e il gusto si è depravato.

A questo proposito giova riportare un passo di Leon Batista Alberti nel suo Trattato della Pittura; poichè sebbene questo autore scrivesse in tempo che l'arte era in Italia ancora nella sua infanzia, fa nondimeno vedere che la ragione trionfa sempre quando le preoccupazioni non l'affogano. Egli dice così: *E certo io*

biasimo que' pittori, i quali per volere parer copiosi, e perchè non vogliono che ci rimanga alcuna cosa vôta, per questo non seguono composizione alcuna; ma seminano ogni cosa confusamente e dissolutamente: laonde l'istoria non pare che tratti una cosa; ma che faria tumulto e peravventura colui che principalmente desidererà dignità nell' istoria, dee molto imparar la solitudine. Perciocchè siccome le poche parole apportano maestà in un principe, purchè i sensi e i comandamenti s'intendano; così nell'istoria il numero sufficiente di corpi aggiunge dignità, e la varietà apporta grazia. Io ho in odio la solitudine nell'istoria; nondimeno io non lodo punto la copia, la quale sia lontana dalla dignità. E certo che nell'istoria molto mi piace quello che io veggo osservato dai poeti tragici e comici che rappresentano la favola con quante poche persone possono. AZARA.

OSSERVAZIONI

DEL CAVALIERE

D. GIUSEPPE NICCOLA D' AZARA

SUL TRATTATO PRECEDENTE.

Mengs compose questo Trattato prima di andare in Ispagna, e fu questo il suo primo prodotto letterario che stampò in tedesco, nel quale idioma ei lo scrisse: e siccome la bellezza fu il suo oggetto favorito per tutta la di lui vita, ei continuò a meditarlo sempre, come si vedrà ne' suoi scritti che si pubblicheranno in appresso. Nella parte pratica e nel gusto niuno ha saputo mai discernere ed esprimere la bellezza meglio di Mengs; ma nella teorica egli avea adottate le opinioni de'Platonici sopra l'origine di questa sublime qualità, indottovi dalla metafisica del suo amico Winkelmann. Le mie idee sono state sempre ben diverse da quelle di questi due amici; ed ho pensato esporle a parte, affinchè il lettore, confrontando le differenti opinioni, possa concepir meglio qual sia l'oggetto di cui si tratta. Niente importa e niente nuoce alla bellezza il discorrere diversamente sopra la sua origine: ciò non le toglie l'essere quello ch'ella è.

Per formare queste mie osservazioni mi sono approfittato sempre degli scritti di Mengs e di quanto ho appreso nelle sue conversazioni in tanti anni di amicizia e della più intima intrinsichezza; onde pro-

testo ingenuamente che quanto v'è di buono in questi discorsi è tutto di Mengs; il cattivo sarà sicuramente il mio.

§ I. *Delle varie opinioni sopra la bellezza.*

Infiniti hanno scritto su la bellezza, e ancora credo che siamo ben lontani dal sapere che cosa ella sia. Platone, che ne parla bastantemente, la spiega poco; e il suo dialogo *Hippias* destinato a spiegarla, pare piuttosto fatto per provare che cosa non è la bellezza. In altri luoghi inclina a dare una esistenza reale a questa qualità, come dà ordinariamente a tutte le sue idee. Le Grazie, le Muse e tutto il corteggio della poesia greca hanno le stesse origini e la stessa esistenza. È anco più ingegnoso il sistema del medesimo Platone, accennato da Mengs; cioè che le nostre anime abbiano avuto il loro essere prima di unirsi a'corpi, e che allora abbiano saputo tutte le cose: che la materia abbia assopita questa scienza; e che quando s'impara non si faccia altro che ricordarsi di quello che già si sapeva nel primiero stato: e siccome allora si conosceva la bellezza positiva, ora la si riconosce quando si ravvisa negli oggetti materiali. Peccato che un sistema così ingegnoso non sia vero!

Sant'Agostino, che fu tanto Platonico, si vuole autore di un Trattato su la bellezza che si è perduto. Si scorge non ostante, da quanto ne dice in altre opere, ch'egli la crede una corrispondenza delle parti col tutto per formare l'unità: *Omnis porro pulchritudinis forma unitas est.* Gl'iniziati ne' misterj de'numeri intenderanno forse quel che ciò vuol dire.

Wolfio ed i Leibniziani che non sempre hanno saputo sognare colla vaghezza de'Platonici, dicono

che bello è tutto ciò che ci piace; e quel che ci dispiace, brutto. Non si può confondere più grossolanamente la causa coll'effetto, cioè la bellezza col piacere.

Altri pretendono che la bellezza consista nella *varietà*, nell'*unità*, nella *regolarità*, nell' *ordine* e nella *proporzione*. Questo è volere spiegare una cosa astratta per un'altra che lo è più; poichè se la bellezza è difficile a comprendersi, non lo è meno la *regolarità*, l'*ordine*, ecc.

Il sistema di Hutcheson e de'suoi seguaci, i quali hanno immaginato un sentimento interno, con cui credono che noi scuopriamo la bellezza come i colori cogli occhi, a me sembra il più meschino e il meno ingegnoso di tutti. Si rassomiglia al ripiego di que'poetastri, che non sapendo come sciorre naturalmente l'intreccio di qualche tragedia, ricorrono ad un miracolo. Secondo la regola di questi filosofi bisognerà creare altrettanti sentimenti interni quante sono le idee astratte che ci vengono in capo. La *virtù*, la *giustizia*, l'*ordine*, ecc., avranno i loro organi particolari, per li quali s'introdurranno nell'anima come la bellezza.

Il Saggio su la Bellezza del padre André gesuita, che il celebre Diderot trova sì ben formato, non credo che spieghi meglio degli altri che cosa sia la bellezza. Egli la divide e la suddivide; e finalmente altro non viene a dire se non che le sue diverse classi consistono in *regolarità*, in *ordine*, in *proporzione*, ecc. Tutto questo è in sostanza spiegare l'oscuro per lo più oscuro. Se il padre André definirà l'ordine *una cosa bella*, avrà la stessa ragione per definire la bellezza *una cosa ordinata*.

Il sopraccitato Mr. Didérot dopo avere scartati molti sistemi su la bellezza, propone finalmente il suo; ma temo che vada a naufragare ne' medesimi

scogli da lui segnati. Il trattenermi in analizzare le sue idee mi distorrebbe inutilmente dal mio soggetto. Basta un'occhiata al risultato di tutto il suo sistema che è il seguente: « Bello fuor di me è tutto ciò « che contiene in sè qualche cosa ch' ecciti nel mio « intelletto idea di relazioni, e con relazione a me « tutto quello ch'eccita quest' idea. » Lascio al lettore che apprezzi la sublimità di questa definizione.

In un'operetta, che pochi anni sono si pubblicò in Roma, dedicata al nostro Mengs, si attribuisce l'origine della bellezza all' amor proprio. Ma in questa guisa non si fa che sconvolgere le idee; poichè la bellezza è una qualità inerente all' oggetto bello, e non mai alla persona che ne riceve l'impressione.

Se la bellezza si potesse definire, niuno, a mio parere, vi si sarebbe avvicinato tanto come Cicerone; ma la semplicità della sua espressione non avrà forse incontrato molto il gusto di coloro che cercano di assottigliar tutto. La bellezza del corpo, dice questo grand'uomo, consiste in una proporzione esatta di membri unita ad un soave colorito: *Et ut corporis est quaedam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate, eaque dicitur pulchritudo; sic in animo opinionum, judiciorumque aequabilitas et constantia, cum firmitate quadam et stabilitate... pulchritudo vocatur* (*a*).

Appena vi è autore che abbia trattata questa materia che non vi abbia fatto un sistema particolare. Sarebbe un perdere il tempo il volerli scorrere tutti. Bastano gli accennati per dare una qualche idea della diversità delle opinioni. È tempo di esporre la mia su questo soggetto; ma io mi ristringo soltanto alla bellezza relativa alle arti del disegno.

(*a*) Cic. 4, Tusc. AZARA.

Mengs nella sua gioventù credette la bellezza una cosa veramente esistente e reale, e pensò poterla definire; ma ne conobbe poi la difficoltà, e si contentò di poter dare qualche idea de'suoi effetti. Io esporrò frattanto quel che stimo potersi sapere con più probabilità in una materia tanto difficile.

§ II. *Della maniera con cui noi possiamo concepire la bellezza.*

Quando noi vediamo un corpo ch'eseguisce tutte le sue funzioni perfettamente secondo il fine per cui è stato creato, lo chiamiamo un corpo sano. Generalizzando le idee, chiamiamo *salute* lo stato di quel corpo. Questa parola *salute* non può spiegare altro che l'idea astratta che la mente si è formata de'corpi i quali si trovano in quello stato. Il darle altra esistenza è incorrere nel platonismo, il quale mette tutto il mondo entro le nostre idee; del qual contagio non si potè liberare intieramente Mengs. Con la stessa analogia diremo dunque che la bellezza è un'idea astratta: è l'idea dello stato delle cose che contengono certe qualità, le quali, come si andrà esponendo, le fanno belle; ond'ella non ha veruna esistenza fuori del nostro intelletto.

§ III. *Di quello che fa belle le cose.*

L'unione del perfetto e del piacevole resi evidenti, è ciò che senza dubbio rende le cose belle. Perfetto per noi altri uomini è quello, a cui niente manca, nè avanza di quello che noi crediamo debba avere: è piacevole quello che fa un'impressione moderata ne' nostri sensi. L'ignorante può giudicare dell'impressione materiale che ricevono i suoi organi della

vista; ma del perfetto non può giudicare che il solo intelligente, cioè colui il quale abbia osservate minutamente le proprietà e qualità delle cose; le abbia confrontate fra di loro, e vi abbia riflettuto, per indi rilevarne il mancante ed il superfluo relativamente al loro destino, onde proviene la loro perfezione. Sicchè del bello è giudice competente soltanto chi ha esercitata molto e ha resa ben culta la sua ragione; onde si può asserire senza esitare che la scelta o il giudizio sul bello sia sempre in ragione dell'intelligenza dell'artista o dell'osservatore.

Il contrario della bellezza è la bruttezza, la quale consiste nell'imperfezione e nello spiacevole; e giudichiamo proporzionatamente dell'una nel modo stesso che dell'altra (*a*).

§ IV. *Della differenza tra la bellezza ed il piacevole.*

Il piacevole non è di sua natura bello, benchè il bello sia per lo più piacevole. Ciò che piace ad uno non sempre piace a tutti, nè talvolta allo stesso in diversi tempi; e questo proviene dall'essere il gusto un effetto che ricevono i sensi e non la ragione; nè v'è cosa sì imperfetta che non possa piacere a qualcheduno.

De'gusti non è da disputarsi, dice l'assioma generale. Se con ciò s'intende che chi dice gustar di

---

(*a*) Mengs in un frammento che ho avuto alle mani, scriveva: *La bellezza è l'opposto della bruttezza. La bruttezza è una deformità e un'apparenza che dà idee di qualità cattive. A compir l'idea del brutto bisogna che l'oggetto sia di forme improprie e irregolari.* FEA.

una cosa, effettivamente la gusta, la proposizione è incontrastabile; ma se al contrario si vuol intendere che ogni gusto è buono, niente è di più falso.

Una donna che mangi gesso, terra o altre materie simili, vi ha senza dubbio il suo gusto, ma un gusto depravato. Mr. de la Motte, cui piacevan più gli scarabocchi del Ponte Nuovo di Parigi che i quadri di Raffaello, avea un gusto da vera bestia.

Chi dice, che una cosa gli piace più di un'altra, non è obbligato addurne ragione; ma se sostiene, che questo è più bello di quello, è obbligato dirne il perchè. Vi sarà taluno, cui piacciono più i versi di Lucano di quelli di Virgilio, e costui non sarà che ridicolo; ma se egli dice, che i primi sono più belli de' secondi, tutti gliene domanderanno la ragione. Ogni giorno si vede gente, che ama più un colore di un altro, e niuno contrasta loro questo gusto: ma chi dicesse, che il verde è più bello dell' azzurro, passerebbe per uno sciocco, se non ne adducesse la causa. Se una donna, che abbia, per così dire, i baffi, e le fattezze da uomo, trova taluno cui ella piaccia, pochi gli vorranno contrastare questo suo gusto stravolto; ma s' egli pretendesse persuadere, che un tal mostaccio sia una bellezza, ognuno indubitatamente se ne riderebbe. Ciò ben dimostra, che per intendere e giudicare della bellezza è necessaria l''unione de' sensi e della ragione; ma che per il gusto bastano soltanto i sensi. Il gusto di uno è indipendente da quello degli altri, ma vi sono gusti buoni e cattivi, ridicoli, stravaganti e bestiali.

I nostri costumi e la nostra ignoranza sono tali, che neimmeno comprendiamo in che consista l' entusiasmo, con cui i Greci si lasciavano trasportare per la bellezza. Fra di loro era questa una qualità

d'un'estimazione sì straordinaria, che l'aveano come per divina: e perciò nelle opere delle arti sacrificavano ad essa tutto il restante; cosicchè nell' espressione anche delle maggiori passioni erano attentissimi a non pregiudicare la bellezza. Virgilio ci rappresenta Laocoonte in ismanie, e in muggiti come un toro ferito a morte; ma Agesandro seppe esprimere tutto il dolore senza ledere la bellezza.

Innumerabili esempi potrebbero addursi del conto che faceva della bellezza quella delicata nazione; ma basta sapere, che fin da' primi tempi si concorreva in Elide, dove le persone belle competevano questa prerogativa, e vi erano i giudici per distribuire i premj alle più belle. A Sparta, a Nasso, e altrove si celebravano anche gli stessi concorsi. I concorrenti aveano da esporre i loro meriti avanti i pittori e gli scultori, che erano i giudici competenti della materia e questi aveano le migliori proporzioni per esaminare i corpi più belli (*a*). Anacreonte dice, che avendo la natura esauriti tutti i suoi tesori nella formazione dell'uomo, e degli altri animali coll'aver loro data la robustezza, l' ingegno, la celerità, e le altre qualità pregevoli, nè restandole cosa da dare alle donne, diede loro la bellezza, che vale più, e prevale a tutto quanto avea dato agli altri.

In somma la delicatezza di quelle genti giunse a figurarsi, che le anime, che abitavano in bei corpi, se ne staccavano con molta maggior ripugnanza di quelle che animavano corpi brutti, e che ne andavano uscendo a poco a poco, come per lasciarli in un dolce e gradevol sonno (*b*).

(*a*) Si veda il Winkelmann, *Storia delle arti del dis. Tom. I, lib. IV, cap. I.* FEA.

(*b*) Philostrat. *Icon. lib., I, cap.* 4. AZARA.

L' idea che eglino aveano della bellezza naturale, era nondimeno molto differente da quella che abbiamo noi altri moderni, poichè consisteva nella perfezione, nella proporzione de' membri, nel colorito, e in un certo riposo e in un' aria di maestà che occultava nel modo possibile le imperfezioni dell'umanità, avvicinandosi al divino. Noi altri, al contrario, stimiamo bello quello che più si accosta all' umano e alle sue necessità. Fattezze senza simmetria, membri senza proporzione, portamento senza nobiltà, e altre irregolarità consimili possono fare una bellezza, purchè abbia un buon colore, occhi ben vivi, e un taglio, che chiamiamo elegante; e purchè il tutto insieme abbia molto movimento e molta espressione, ma di quella che denota il desiderio e lo provoca. Noi siamo tutto materia e moto; e i Greci tutto pensiero e riposo.

§ V. *Del gusto nella pittura.*

La parola *gusto* si usa in pittura metaforicamente, e si è introdotta per comparazione al gusto del palato. Questo è uno de' nostri sensi. Il sapore è l'impressione che il senso riceve; e secondo che esso è piacevole o dispiacevole forte, o debole, l'anima nostra lo giudica buono, o cattivo.

Le arti servono in parte a' nostri sensi, ed in parte alla ragione. I sensi ricevono le loro impressioni, l'intelletto le distingue, e la ragione le giudica. Nella pittura è il senso della vista che si paragona al gusto del palato, e gli oggetti visibli ai saporiti.

Si dirà dunque, che una persona non ha gusto nella pittura quando la sua vista, e la sua ragione non sono capaci di ricevere e di giudicare competentemente degli oggetti visibili; siccome diciamo,

che uno non ha il gusto del palato se non sa distinguere un sapore da un altro, o che tutti gli sono indifferenti. Uomo di buon gusto in pittura è quegli, che ha tanta intelligenza da sapere distinguere immediatamente, se una cosa sia buona, o cattiva, quale ella effettivamente è secondo la ragione. Uomo poi di cattivo gusto è quegli, cui le cose cattive, e irragionevoli piacciono più delle buone.

Nello stesso modo diremo, che un pittore è di cattivo gusto, se tra gli oggetti della natura prende ordinariamente i cattivi per la sua arte, siccome sarà, al contrario, di un gusto buono chi sceglie i migliori; e chi non sa distinguere i buoni da'cattivi, ma soltanto imita gli oggetti che gli si presentano, sarà un pittore privo di ogni gusto; e questa è la classe la più numerosa. E siccome questo gusto, di cui parliamo, è il prodotto dell'ingegno, e dell'intendimento dell'artefice, siegue, che chi lo ha buono ha buon giudizio; e chi lo ha cattivo sta male a senno; e chi non ha gusto di niuna sorta è uno stupido solenne. Lo stesso si deve applicare a' dilettanti, che si danno a giudicare di pittura, ed a chiunque parla dell'arte.

Continuando lo stesso paralello del gusto materiale col gusto delle arti, conviene osservare, che non meno in questo, che nel primo vi sono delle cose che hanno molto sapore, altre poco, ed alcune niente: nello stesso modo nella natura trovansi delle cose che fanno forte impressione negli occhi, altre poca, ed alcune che non si distinguono che confusamente. Siccome adunque per dilettare il gusto sensuale si uniscono molte cose, a fine di rettificare, e di migliorare il sapore; così ancora deve il pittor giudizioso unire quegli oggetti che si migliorano fra di loro, per produrre un buon gusto, ed una sensazione dilettevole alla vista.

§ VI. *Della cagione, per cui la bellezza ci diletta nelle arti, e di quale specie sia questo diletto.*

Alcuni han creduto che il gusto che ci cagiona la pittura, provenga dall' illusione, cioè da quell' errore, in cui ci suppongono caduti quando vediamo un quadro, immaginandosi eglino che noi vi vediamo realmente la cosa che rappresenta: in quel modo stesso, soggiungono, che noi piagniamo e ridiamo nelle tragedie, e nelle commedie, perchè veramente ci persuadiamo esser presenti ai casi che vi si rappresentano. Indi deducono che quanto è più perfetta l'imitazione, altrettanto sia più bella la pittura.

Questo raziocinio è falso ne' suoi principj e nella conseguenza. Niuno che abbia la minima dose di giudizio, potrà supporre, neppure per un istante, che sia vero quel che si vede rappresentato in un quadro. Dico di più, che se ciò fosse possibile, la maggior parte delle pitture farebbe un effetto totalmente contrario a quello che fanno. Una persona di fibra delicata, e di cuor sensibile come potrebbe vedere con diletto una carnificina, che soldati brutali esercitano sopra tanti corpi d'innocenti bambini? E una dama gentile, che si sviene alla vista di un ragno, o di un sorcio, sarebbe la sua delizia, e dormirebbe soave tenendo al capezzale un mostruoso drago, che sta per ingojarsi la bella Andromeda? Appunto perchè non sussiste questa pretesa illusione, perciò le pitture principalmente ci piacciono. Aggiungasi che un quadro eccellente non è già a prima vista che più ci piace, ma quando con più riflessione e più posatamente si esamina.

Che l'imitazione poi sia più bella quanto è più perfetta, è l'altro errore che s'inferisce dal primo. E che ha da fare l'imitazione con la bellezza? Quella ha il suo merito a parte: ma se l'originale non è bello, nol sarà certamente nemmeno la copia, per quanto sia rassomigliante. Consistendo dunque la bellezza, come si è provato, nell'unione del perfetto col piacevole, niuna cosa che non abbia queste due qualità potrà giammai esser bella.

Quasi tutti i quadri della scuola fiamminga sono perfette imitazioni delle cose naturali; eppure niuno, che abbia qualche poco di criterio, saprà trovar in essi bellezza vera. Sono certamente belle imitazioni per quelli che si fermano nel materiale delle cose, e non passano oltre; e vi si potrebbe applicare la sentenza di Quintiliano: *Adeō in illis quoque est aliqua vitiosa imitatio, quorum ars omnis constat imitatione.*

E in che consiste adunque il gusto che ci vien prodotto dalla vera bellezza? Questione complicata, che richiede una discussione alquanto estesa; ma mi lusingo di poterla dilucidare, se il lettore avrà meco un po' di pazienza, e si degnerà entrare in sè stesso per un momento.

È una cosa essenziale all'anima nostra il pensare, cioè l'occuparsi pensando, giacchè lo spirito non può avere altra occupazione. Esercitando quella facoltà trova l'anima la sua soddisfazione; e perciò ella naturalmente fa ricerca degli oggetti che la occupino, ma senza disturbo, e questo è quello che si chiama *curiosità*. Quando si sospende questo esercizio, o quando si porta all'eccesso, o quando per qualche rispetto umano ci vediamo obbligati a pensare a cose che non ci piacciono, ne siegue quell'incomodo, che si chiama *noja*. Nulla rincresce tanto

all'anima quanto questa disgustosa situazione; nè vi è fatica, nè pericolo, ch'ella non intraprenda volentieri per sottrarsene; sicchè la voglia di sfuggire questa *noja* è la molla principale del cuore umano. Que' che chiamiamo divertimenti, come gli spettacoli, la poesia, la musica, la pittura, ed altre infinite cose, che fomentano e conservano la società, non hanno altra origine che l'orrore di *annojarsi*; e perciò ognuno s'industria occupare il suo spirito il più piacevolmente, e col minore stento che può. L'anima per altro non può occuparsi che in due maniere. L'una è ricevendo per li sensi le impressioni degli oggetti esterni; e l'altra riflettendo, meditando, e combinando le idee somministratele dalla memoria. Quest'ultimo mezzo è troppo laborioso, e sono ben rare quelle anime che sappiano vivere piacevolmente sole godendo entro loro stesse.

Il più comune, e quel che ordinariamente più piace, è il percepire le impressioni degli oggetti per li sensi. Queste impressioni ci sono piacevoli, o dispiacevoli per due motivi. Il primo consiste nell'agitare più o meno i nervi degli organi, e l'altro nelle idee che producono: di questo però io non parlo adesso. Un colore troppo vivo, o un suono molto forte vibrano troppo i nervi degli occhi e delle orecchie, e cagionano sensazioni disgustose; ond'è necessario che la commozione sia moderata, e che non agiti i nervi più di quel che chiede la lor natura. Se non giugne a commuoverli abbastanza, allora non v'è sensazione, o almeno l'anima non la distingue: sente solo un non so che di confuso, incapace di bellezza, o di bruttezza

Posto adunque, che le sensazioni moderate sieno quelle che più gradevolmente occupino le nostre anime, siegue naturalmente, che quegli oggetti che

meglio producono questo effetto, ci saranno i più gradevoli; e se a questo si aggiunge una certa connessione, che passa tra alcuni oggetti, e le sensazioni, per produrre chiaramente, e con facilità idee corrispondenti, si chiamerà *evidenza*; e questa è quella che più soddisfa le nostre anime, perchè fa produrre la sensazione dilettevole senza faticarci nel dare le idee, poichè la fatica è più molesta all' anima che al corpo.

Consistendo poi la bellezza nella perfezione, e nel piacere, il diletto che ne risulta proverrà dalla soavità della sensazione e dall' evidenza della sua perfezione.

Se l' oggetto bello possiede, oltre di ciò qualche qualità di quelle che chiamiamo attrazione, simpatia, o altra simile (che non è del mio oggetto spiegare adesso), come succede all' uomo, o alla donna, allora la bellezza, oltre l' effetto generale sopraddetto fa strabiliare l'anima dalla gioja, esce come fuori di sè stessa, e produce quell'agitazione, quel trasporto, quella follia e quell' entusiasmo, che si chiama *amore*.

La vista di quella medesima bellezza in pittura fa un' impressione più moderata, perchè non va accompagnata da alcuna delle suddette qualità; onde commuove i sensi dolcemente, ed occupa l'intelletto, senza cagionargli alcuna perturbazione.

§ VII. *Di quali cose abbisogni il pittore per iscegliere la bellezza.*

La cosa più necessaria ad un pittore è l' esser dotato di una fibra ben delicata, di un cuore molto sensibile, e di una ragione ben bene spregiudicata; perchè senza il primo il bello non gli farà impres-

sione; senza il secondo non se ne invaghirà; e mancandogli il terzo prenderà una cosa per un'altra. Chi cerca di far comprensibile la bellezza ha da cominciare dal comprenderla bene, e dal sentirla egli stesso il primo.

Già l'ho detto, nè mi stancherò mai dal replicarlo, che niuna imitazione, come semplice imitazione, è bellezza, se l'oggetto imitato non è bello. Tutta la finezza dunque dell'arte consiste, come dice Mengs, nel sapere scegliere bene, imitando il bello e il necessario, lasciando da parte il superfluo e le minuzie. Il Guercino, Caravaggio, Velazquez, ed altri infiniti pittori, *servum pecus*, imitavano benissimo gli oggetti, dando loro tal forza e rilievo, che parevano veri, ma mancava loro l'arte di scegliere; perlocchè non si dee ricercar la bellezza nelle loro opere, e molto meno la grazia, ch'è la stessa bellezza resa più delicata e più amabile. Le loro opere fanno una forte impressione ne' sensi, ma niuna nell'anima: la lasciano come la trovano.

Fra tutti gli oggetti dell'universo niuno è per l'uomo sì suscettibile di bellezza quanto l'uomo stesso, perchè niuna cosa egli conosce ed ama tanto. Quali dunque saranno le cose che fanno bello l'uomo? Io credo che sia l'evidente apparenza delle sue buone qualità, la forza, la salute e la moderazione: e nella sua compagna, la donna, la sanità, la moderazione e la modestia. Queste qualità si riconoscono per le differenti apparenze. La salute dal colore, la forza dalla robustezza delle membra, la moderazione dal riposo dell'attitudine e dalla semplicità delle forme; e finalmente nelle donne la modestia si conosce dalla semplicità della positura, ajutata dalle forme più gentili e più delicate di quelle dell'uomo.

Quando l'artefice giugne ad esprimere tutto ciò con la proprietà che si conviene, nella maniera meno complicata, e lasciando da canto tutto il superfluo, l'insignificante, l'improprio e il trito, può esser sicuro di aver conseguita la bellezza, purchè non abbia errato nelle altre parti essenziali della composizione e dell'esecuzione.

§ VIII. *Delle cose che più distruggono la bellezza, e perchè.*

Abbiamo già visto che alla bellezza è diametralmente contraria la bruttezza, la quale consiste nell'imperfezione e nel dispiacere de' sensi. Vi sono in oltre alcune cose, che senza opporsi direttamente alla bellezza, la distruggono, o almeno la confondono. Queste sono le superfluità e le minuzie.

Il superfluo è una delle molte cose, che senza esser brutte, contribuiscono alla bruttezza. Per superfluo in pittura s'intende tutto quello che non serve, e senza il quale si ha un'idea chiara e distinta della perfezione: in un quadro, per esempio, la cui azione si rappresenta in qualche edifizio, non si debbono effigiare tutti i mobili, nè esprimere l'architettura con la stessa diligenza come le figure principali, nè introdurre più attori e più cose di quelle che sono necessarie per l'azione poichè altrimenti si rende più difficile il comprendere, e l'anima v'impiega più attenzione, e per conseguenza maggior fatica. Infiniti pittori cadono in questo errore mettendo più cura nell'accessorio che nel principale, potendosi dire di loro quello che Apelle disse a colui che gli domandava il suo parere sul quadro che avea fatto di Elena: *Giacchè non hai saputo farla bella, almeno l'hai fatta ricca.*

Le minuzie poi sono il vero scoglio, in cui naufragano i pittori volgari. Le parti minime delle cose non sono comprensibili ai nostri sensi, e perciò non si debbono esprimere. Un pittore che contraddistingua quasi microscopicamente tutti i pori della pelle, tutti i capelli della testa e tutti i peli della barba, si rende risibile e degno de'secoli gotici. Egli sarà il miglior imitatore, e, se piace a Dio, troverà anche dei dilettanti che lo loderanno, ma la ragione lo condannerà, perchè questa eccessiva esattezza nelle minuzie distrae l'attenzione di chi osserva, e distrugge ogni idea di piacere, cagionando all' anima fatica in vece di diletto.

Un simil difetto fu già ripreso da Orazio, attribuendolo a mancanza di giudizio dell'artefice, il quale esprime con l' ultima accuratezza le unghie ed i capelli, ma non sa combinar bene le parti più essenziali: *totum componere nesciet.*

Le ragioni, per cui le parti minute in pittura, ed in qualunque altra cosa faticano l' attenzione, e stancano in vece di dilettare, e per conseguenza non possono somministrare alcuna idea di bellezza, provengono dal meccanismo de' nostri occhi. Eccone una brevissima idea.

Tre errori siamo noi costretti ad emendare in ciascun atto di vedere una cosa Il primo è, che niente vediamo nè dove sta, nè fuori di noi altri. Il secondo è, che tutti gli oggetti ci si presentano rovesciati, cioè a dritta quel ch' è manca, e sotto quel che è sopra. Il terzo è, che noi vediamo gli oggetti doppj Ciò non ostante l' anima giudica vedere le cose dove stanno, dritte e semplici Il senso del tatto è quello che le insegna queste verità, ed è certo che tutti impariamo a vedere, come a leggere e a scrivere La grandezza degli oggetti si giudica ancora

per la riflessione che vien prodotta dallo stesso senso del tatto; e siccome ogni idea di grandezza non è che relativa secondo l'angolo che forma nell'occhio la cosa, ci ha insegnato il tetto che ella è maggiore o minore di un'altra, e rettificandosi sempre più ci insegna a distinguere le grandezze secondo le distanze. Ciascun occhio è come uno specchio, e le immagini delle cose si rappresentano nella retina nello stesso modo che nel cristallo, cioè entro di esso e non dove stanno gli oggetti. Il tatto c'insegna che veramente stanno fuori; ed a forza di rifare questa osservazione l'anima acquista l'abito di giudicare sanamente del vero sito delle cose *(a)*.

(a) Io non ignoro molti altri sistemi contrarj alla surriferita teoria della vista, fatti forse per ispirito di singolarità e di contraddizione, e perciò non mi do pena di confutarli. Unicamente fo menzione di quello dell' abate di Condillac, perchè il suo nome potrebbe dar peso all' opinione, e anche autorizzare un errore. Questo autore fece il suo trattato degli *Animali* con la mira di offuscare, se poteva, la gloria dell'illustre Mr. de Buffon, e con la sola metafisica ardì attaccare un uomo armato di tutte le armi delle matematiche, della fisica, della storia naturale, della filosofia e dell' eloquenza.

Egli sostiene che noi non vediamo gli oggetti nè doppj, nè rovesciati, perchè nella retina non si dipinge immagine alcuna, non potendosi dare immagine dove non si dà colore. Nella retina, dice egli, non si fa che una scossa; e questa scossa non è un colore, ma può essere una causa occasionale di una modificazione dell' anima. E quand' anche le immagini si dipingessero nella retina doppie, e rovesciate, si può indi conchiudere che l' anima provi le sensazioni ed immaginazioni della stessa maniera?

La piccola apertura delle pupille è per dove entrano tutti i raggi della luce che rimandano gli oggetti; e siccome se l'oggetto è maggiore di detta apertura, non possono entrare i raggi senza incrocicchiarsi, è d'uopo che quelli che vengono dall'ingiù si rappresentino nella parte superiore della retina; e quelli che vengono dall'alto, s'imprimano a basso. Il tatto rimedia anche a questo inconveniente, insegnandoci la vera situazione degli oggetti; cosicchè, sebbene veggiamo gli oggetti doppj e alla rovescia, c'immaginiamo tuttavia di vederli realmente semplici e dritti, e ci persuadiamo che questa sensazione, la quale è un giudizio dell'anima istruita dal tatto, sia una apprensione reale prodotta dalla vista.

Tutto questo è così chiaro che non ha bisogno di ulteriori prove. Sopra di ciò dunque io fondo il mio sistema riguardo la pena che ci cagiona la vista degli oggetti troppo piccoli. Ogni oggetto maggiore dell'apertura della pupilla si rappresenta al rovescio nella retina, e l'anima nonostante lo giu-

---

Questi argomenti sono sì deboli, che niente sarebbe più facile a confutarli con evidenza, se l'opportunità del luogo lo permettesse. Chiunque fissa la vista in un oggetto, separando gli occhi con forza, lo vede doppio, perchè allora perde l'anima l'abito con cui ordinariamente percepisce le sensazioni. Come si può figurare Condillac, che possa la retina provar commozione senza contatto? E questo contatto da quale altra cosa può esser prodotto che dalla luce? Chi si figurerebbe che l'autore d'un eccellente trattato contro i sistemi, desse in uno de' più screditati e pericolosi di tutti quale è quello delle *cause occasionali* del buon uomo di Malebranche! AZARA.

dica dritto. L'abito contratto di giudicare così non si può mutare senza un altro abito egualmente costante al contrario: il che alle persone adulte costerebbe molto tempo e fatica. Supposto dunque che un oggetto sia minore della detta apertura della pupilla, deve legittimamente seguire che la sua immagine vi entrerà diritta, perchè le linee che formano i raggi della luce, non s'intersecano nell'entrarvi, e l'anima si troverà allora delusa se giudica secondo il metodo insegnatole dal tatto, e si troverà in contraddizione con sè stessa; onde per formare la vera idea della situazione di quell'oggetto sarà costretta farvi nuova riflessione. Ella però non potrà questo eseguire senza uno sforzo penoso, giacchè noi non possiamo divezzarci di un abito costante senza molta fatica ed attenzione.

In questo dunque consiste tutto il meccanismo di quel che soffre la vista negli oggetti molto minuti. La misura della grandezza che deve avere un oggetto per entrare diritto o rovescio nell'occhio, dipende dalla grandezza dell'apertura della pupilla; ma io lascio discuter questo punto a chi tratta dell'ottica, come anche ommetto l'esame se i fanciulli abbiano detta apertura minore de' vecchi.

§ IX. *Del Chiaroscuro.*

Chi non sa che cosa è chiaroscuro (rari pittori lo sanno) lo crede il bianco e il nero, perchè ordinariamente il chiaro si dipinge col bianco, e l'oscuro col nero, rassomigliando quel colore alla luce e l'altro alle ombre. Ma la cosa non è così. Il chiaroscuro non consiste ne'colori, ma nell'arte di usarli e di distribuire intelligentemente la luce e l'ombre.

Una superficie che non sia perfettamente liscia e

piana, riflette da ciascun punto i raggi della luce con angoli differenti, perchè la proprietà di essi raggi è di riflettersi in modo che l'angolo di emersione sia sempre eguale a quello d'incidenza; e siccome in una superficie disuguale ciascun punto è in diversa elevazione, deve per necessità formare un angolo differente. Il tatto ha rettificata anco questa sensazione, come le altre sopraammentovate; onde l'anima giudica elevato quello che rimanda la luce in un certo modo, cioè con un certo angolo; e così abbiamo l'idea della rotondità e del rilievo delle cose.

Le parti più elevate rimandano i raggi della luce in una maniera differente delle piane e delle convesse, cosicchè sembrano più illuminate; e siccome ogni angolo differisce infinitamente poco dal suo immediato, si deve passare per una impercettibile gradazione dall'uno all'altro; onde se si salta rapidamente da uno grande ad uno picciolo, si rappresenterà la cosa come se ivi fosse interrotta o tagliata, e il chiaroscuro resterà distrutto. L'arte dunque consiste in distribuire i colori in modo che riflettano la luce secondo quell' effetto che il gusto ed il giudizio del pittore gli prescrivono che debban fare in un determinato luogo, senza confondere il rilucente ed il liscio col rialzato, benchè entrambe cose riflettano maggior quantità di luce; ma siccome sono molto differenti, si debbono esprimere in differente maniera.

Si deve altresì avvertire che i raggi della luce non sono tutti di egual forza, perchè ciascun colore è di una intensità differente; onde si deve badare al colore, di cui si compone la massa, per dargli il tuono corrispondente alla sua forza.

La pratica potrà insegnare all' artista alcune regole; ma senza una buona teorica egli opererà a tastone, nè mai sarà cosa veramente bella.

I pittori, ch'io chiamo naturalisti, cioè seguaci della mera pratica e delle *ricette*, o, per dirlo una volta, ignoranti, pretendono operare con l'ultima perfezione qualora imitano puramente gli accidenti della luce, prendendola da una parte, e copiando tutti i chiari e tutti gli oscuri tali quali li rappresenta la verità, cioè come un fluido che scorre ed illumina tutte le parti che incontra per linea retta, lasciando oscure tutte l'altre. Con queste *ricette* eglino fanno le parti illuminate troppo chiare e l'altre troppo oscure: conseguiscono in vero l'effetto di dare un gran rilievo alle parti dove batte la luce, e credono con ciò di aver toccato l'apice del chiaroscuro Non riflettono però che la gradazione debb'essere impercettibile per la ragione che si è adotta, e che tutto quel ch'è troppo, è brutto in vece di esser bello; poichè il passaggio sì forte, sì rapido ed improvviso dalla luce all'ombra offende la vista e la ragione.

Il Correggio e Mengs sapevano la maniera di evitare il difetto della direzione della luce. Giammai prendevano una gran massa sola di luce per illuminare i loro quadri, ma meditavano con gran giudizio quali erano le parti che nella loro composizione meritassero di essere più visibili e rialzate; ed allora distribuivano sopra ciascuna di esse parti la luce in modo che i chiari illuminassero tutto il quadro, non lasciando niente perfettamente oscuro; cosicchè la vista sembri che passeggi entro le lor figure, e vi si trattiene come incantata dall'armonia che vien formata dalla contrapposizione delle varie luci e delle ombre. In tal maniera questi valent'uomini hanno evitato quel disaggradevole effetto in cui incorrono coloro che prendono una sola luce, come s'ella entrasse per una finestra o per un foro ad illuminare i loro quadri.

Questi due insigni professori sapevano inoltre che la luce non opera solo direttamente e che non tocca cosa da cui non si rifletta, comunicando parte dei suoi raggi agli altri oggetti immediati. Quindi avean trovato l'artifizio ingegnoso d'illuminare con riflessi tutte quelle parti che non potevano prendere una luce diretta, e con questa magia eglino mettevano tale chiarezza, tale armonia e tale rilievo ne' loro quadri che l'occhio s'incanta senza saper come e donde venga la luce.

A rendere più maravigliose le opere di questi due pittori concorre ancora la loro intelligenza della prospettiva aerea. I raggi della luce rimandati dagli oggetti agli occhi, sono forti o deboli in ragione della loro distanza, della massa e della densità intermedia: per conseguenza un oggetto vicino deve esprimersi con più forza di uno lontano, ed i contorni del primo più distinti di quello del secondo. La prospettiva lineare insegna soltanto l'immagine che fanno negli occhi gli oggetti visti da un determinato punto; e l'aerea, il grado di luce che debbono inviare agli occhi secondo le loro distanze. Quella ha le sue regole fisse e matematiche, e questa dipende dall'osservazione e dalla fisica della luce non meno che da'nostri sensi, onde quanto è più complicata, altrettanto è più difficile: ma dalla sua intelligenza dipende in gran parte la perfezione della pittura.

§ X. *Della Bellezza della composizione.*

Sarebbe una presunzione dar regole sopra la composizione dopo quello che ne ha detto Mengs. Dirò soltanto alcune parole su la Bellezza, che entra nel tutto della composizione, giacchè fin qui si è parlato delle sue parti.

Abbiamo veduto che un oggetto è bello in pittura quando riunisce in sè l'idea del perfetto e del piacevole, e quando l'anima lo percepisce con facilità e con la minore applicazione possibile, cioè quando la cosa è evidente: quest'evidenza è la vera madre della bellezza.

La composizione non è che l'arte di collocare le parti che compongono un tutto. Il pittore, non meno del poeta, è padrone d'inventare e di ornare il suo assunto come gli pare, secondo che il suo giudizio è buono o cattivo: l'uno e l'altro però debbono assoggettarsi alla verisimiglianza ed alle regole della bellezza. Il poeta ha il vantaggio di poter rappresentare la sua azione in varj punti per mezzo della narrazione; ma i limiti del pittore sono più ristretti. Questi è obbligato a scegliere un punto unico di tutta l'azione, ed in questo rappresentarla precisamente, e quasi concentrarla, senza far conto di quel che precede, nè di quel che siegue. Questo punto debb'essere il più essenziale della storia, per il quale si venga ad intenderla facilmente tutta; e, come diceva Mengs, la storia deve spiegarsi per il quadro, non il quadro per la storia.

Da ciò siegue che non può esser bella niuna composizione, la quale non esprima il suo intento con tale evidenza, che un intelletto mediocremente istruito la comprenda a prima vista e senza faticare la sua attenzione. Semprechè abbisogni di una benchè minima spiegazione, addio bellezza. Peggio poi se è equivoca e suscettibile di più interpretazioni, e peggio ancora se l'azione è divisa o rappresentata successivamente. Di tutti questi errori si potrebbero citar esempi pratici, ma si omettono a bella posta, acciò non sembri che si voglia far la satira ad alcuno. Basta tener presenti come regole infallibili che senza

evidenza non si può aver bellezza, e che la minima fatica che costi allo spirito l'intendere una composizione, distrugge tutto il bello che vi possa peraltro essere nell'esecuzione.

§ XI. *Dell'Espressione.*

Se si avesse da dire tutto quello che abbraccia l'espressione nelle arti, non basterebbe un libro ben voluminoso. Chi volesse istruirsi a fondo sopra questa importante materia, potrebbe osservare quello che si trova sparso nelle opere di Cicerone, di Orazio, di Seneca, di Plinio e di Filostrato, e specialmente nel giudizioso Quintiliano, col di più che ha compilato indiges amente al suo solito Iunio nel suo Trattato della Pittura degli antichi. Il mio fine è di trattare dell'espressione solamente per quanto ella contribuisce alla bellezza.

Per espressione io intendo l'arte di palesare convenientemente gli affetti per mezzo di ogni sorta di segni esterni. L'unione dell'animo col corpo è di tal natura che non può accader movimento nell'uno che non ecciti il suo movimento corrispondente nell'altro. Dovendo dunque il pittore rappresentare le sue figure in azione, deve esprimere ne'loro sembianti, ed in tutto il resto quella situazione e que' movimenti che l'anima produrrebbe ne'corpi se realmente si ritrovassero in quello stato: ma siccome fra questi movimenti entra il più ed il meno, vale a dire, che gli uni sono forzati, ed altri facili, alcuni nobili, ed altri ordinarj e di altre mille maniere; dipende pertanto dal gusto del pittore il sapere scegliere quelli che producono bellezza, e dalla sua abilità il saperli eseguire con la dovuta precisione. Deve egli sapere scegliere quelle linee che non distruggono la bellezza.

Se la passione che egli vuole esprimere è molto violenta, e copia materialmente qualche modello ordinario, egli farà una cosa affettata e brutta, la quale movendo troppo le fibre de' sensi cagionerà pena in vece di piacere Giammai, nemmeno per un istante, deve egli perdere di mira quel gran principio in cui consiste tutto il mistero della sua arte, cioè che l'oggetto della pittura è di contentare l'anima e i sensi, dilettandoli sempre e non mai col faticarli.

Quando un artista, a cagion d'esempio, per esprimere il dolor violento di una persona la rappresenta con un palmo di bocca aperta, con gli occhi stralunati e convulsi, e con tutti i suoi muscoli e membri contratti ed alterati, copierà talvolta la natura fedelmente, ma non isperi trovare applauso tra gl'intendenti, perchè sicuramente egli avrà fatta una cosa brutta, poichè non è possibile alterar troppo i membri ed i muscoli e conservare il bello delle loro forme. Il Laocoonte co' suoi figliuoli è l'esempio della più dolorosa situazione che l'umanità possa soffrire; e questa han saputo i suoi artefici variare ed esprimere in modo che nel tempo stesso che l'aspetto esprime la più dolorosa idea, non vi si scorge nè gesto, nè convulsione che distrugga la bellezza delle forme. Nel padre si vede un corpo trafitto dal tormento il più terribile, ma un'anima forte e superiore al suo infortunio, come uno scoglio percosso da'flutti. I figliuoli, meno robusti, esprimono maggior impressione di dolore, ma le parti della bocca e degli occhi che si voltano al genitore, come per chiedergli soccorso, che è l'espressione corrispondente alla loro età e situazione, esprimono il loro stato, ma senza sfigurare la bellezza de' loro corpi.

Il gruppo della Niobe è un altro esempio della

nobil maniera con cui i Greci sapevano far visibili le situazioni più violente, senza alterare nè imbruttire gli oggetti. La Deposizione dalla Croce di Mengs, e specialmente il suo Cristo spirante su la medesima, due quadri che sono presso Sua Maestà Cattolica, sono anche modelli dell'espressione più sublime nel genere alterato. Si deve dunque stabilire per un principio fondamentale la pratica de' Greci, che era *di fare il più con i meno mezzi possibili.*

Gli altri movimenti dell'anima che non producono effetti sì visibili, sono più difficili ad osservarsi; perchè per iscoprire le cause bisogna che il pittore sia un filosofo osservatore del labirinto del cuore umano, e che sappia anche anatomicamente il giuoco che ciascun affetto produce nel corpo. Tutto questo non si fa senza gran talento e senza grande studio. I Greci possederono quest'arte a tal segno, che nelle loro statue appena si scorge ch'eglino abbiano pensato all'espressione, e nondimeno cadauna dice quel che deve dire. Stanno in un riposo che mostrano tutta la bellezza senza alcuna alterazione; ed un soave e dolce movimento della bocca, degli occhi, o la sola azione esprime l'effetto, incantando e l'anima e i sensi.

Tra i moderni (bisogna pur confessarlo) si è introdotta una setta di pittori, e di dilettanti, che non hanno per vera espressione che quello che è una contorsione, facendo col molto pochissimo effetto. La pigrizia di pensare, e l'ignoranza sono le sorgenti di questo depravato gusto. L'esprimere i movimenti grossolani di qualche persona appassionata, che mette in contorsione violenta tutte le sue membra, o il sangue, che versa a torrenti un ferito, o l'orridezza d'un cadavere, esigono pochissimo talento ed istruzione; basta aver occhi, e non

chiuderli. Scoprire le suste dell'anima, sorprenderla, per così dire, ne'suoi segreti nascondigli, e saper esprimere tutto ciò esternamente, senza alterare la bellezza delle forme, richiede molta attenzione e maggior filosofia. Ma tutto questo neppur basta per conseguire il fine: bisogna anche pensare alla proprietà, cioè al carattere della persona; poichè un eroe, ovvero un principe non si appassiona come un villano, nè una deità come un mortale. Di più l'espressione ha da nascere dalla verità e non dall'imitazione, poichè, siccome diceva Mengs, passa un gran diviario fra una persona veramente agitata, ed il comico che la rappresenti; e Terenzio tanti secoli prima avea già notato questa differenza:

. . . . . *Ex animo omnia,*
Ut fert natura, facias, an de industria.

Nei ritratti regna un altro vizio, che tiene infetta qualche nazione intera. Raro è chi si contenta di ritrarre, o di essere ritratto come Dio lo ha fatto. Si ha da situare in una positura, che vien detta *spiritosa*, senza sapersi perchè. Gli occhi, la bocca, il gesto si hanno da torcere e ritorcere secondo l'idea che si è fantasticata di questo benedetto spirito; e scorciando, o divincolando il corpo in senso contrario, e buttando in dietro e vita e testa, si modellano in attitudine da ballerini. Si fa in somma il possibile per far mentire il ritratto, e per non cogliere nel punto propostosi, poichè tutto quello che altera le forme naturali e le sbalza dal loro natural riposo, è brutto e dispiacevole.

Non vi è ritratto buono, nè statua antica (eccettuatene quelle che richiedono una positura forzata), che non abbiano il capo alquanto inclinato verso il petto. Pare che in generale gli antichi abbiano cre-

duta questa positura la più propria, acciocchè le loro immagini si cattivassero l'animo dello spettatore, come se elleno volessero conversar con lui; e così ancora sfuggivano l'odiosità che produce la superbia, denotata dalla cervice dritta e dalla testa buttata indietro. *Est odiosa omnis supinitas*, dice Quintiliano.

Finalmente conchiudo, per non diffondermi di vantaggio, avvertendo che l'espressione non si limita a significar le passioni dell'animo ne'sembianti. Ogni membro in particolare, la positura, il movimento, i panneggiamenti, il campo, l'architettura, gli alberi, e finalmente la luce stessa, l'aria e quanto entra in un quadro, tutto è suscettibile di espressione, e tutto deve contribuire alla bellezza.

§ XII. *Dello Stile grande, mediocre e piccolo.*

Quando in pittura si dice che uno stile o una figura è grandiosa, non si deve intendere della grandezza della mole; e lo stesso è del mediocre, o del piccolo; giacchè le qualità della pittura non si misurano a palmi. Stile grandioso, o grande è, come dice Megs, quello in cui si fa scelta di parti grandi e si tralasciano le mediocri e le picciole. Qualunque cosa della natura è composta di alcune parti principali, e queste di altre minori; e così via via all'infinito. La nostra vista non può distinguere i primi elementi delle cose; nè la pittura può proporsi di imitarli e molto meno di rappresentarli co' suoi colori. Una faccia umana, per esempio, è composta di fronte, di sopracciglia, di occhi, di naso, di guance, di bocca, di mento, di barba: queste sono le sue parti grandi, ma ciascuna di queste contiene molt'altre minori, e queste ne contengono altre infinite più piccole.

Se il pittore si contenterà di esprimer bene le parti grandi che ho accennate, egli avrà uno stile grande; se effigia anche le seconde, il suo stile sarà mediocre, e se finalmente pretende intisichire su l'ultime, sarà piccolo e ridicolo. Quindi in una figura gigantesca si può avere uno stile piccolo, ed in una picciola uno stile grande.

Siccome la pittura rappresenta solamente l'apparenza delle cose, subito che dà idea di loro nel modo il più facile, ed il meno confuso, ha ottenuto il suo intento, dando la cognizione dell'oggetto rappresentato con la possibile evidenza e senza faticare l'attenzione, e perciò lo stile grande è bello.

Alcuni pittori di grido si sono formati un'idea falsa della grandezza, e sono andati a investigarla per sentieri molto tortuosi ed erronei. Michelangelo sarebbe riuscito a far perdere col suo credito il gusto del suo secolo, se Raffaello non vi si fosse opposto col suo gusto molto più giudizioso. Quegli nella sua lunga vita non fece alcuna opera di scoltura, nè di pittura e forse neppure di architettura, con la mira di piacere, nè di rappresentare la bellezza che non conobbe, ma unicamente per far pompa del suo sapere. In tutte le sue figure ei ricercava le attitudini più violente, o quelle che gli parevano più confacenti per fare vana mostra della sua scienza anatomica ne' muscoli e nelle ossa, e delineava tutto ciò con la maggior forza e violenza, dubitando forse che non l'intendessero bene i riguardanti. Egli si credea di aver uno stile grandioso, ed avea puntualmente il più piccolo e forse il più grossolano e pesante. Quelle sue contorsioni sono state ammirate e sino adorate da molti, e lo hanno chiamato stile *fiero terribile*, e anche *divino*. Sarà quel che vogliono, ma non è certamente nè grande, nè bello. Sopraf-

fatto egli dall'ambizione di comparir dotto, non si curò mai di essere piacevole, nè di soddisfar l'animo con la bellezza. Basta veder il suo famoso Giudizio per convincersi di quel ch'io dico e fin dove può giungere la stravaganza di una composizione. Falconet, che non può sempre delirare, ha ragione questa volta di dire che il decantato Mosè pare piuttosto un forzato di galera che un legislatore ispirato. Il Dolce ne' suoi Dialoghi, senza comprendere la vera cagione, notò nondimeno questi difetti di quel celebre professore, ma per uno che ha fatto uso della ragione, migliaja sostengono agli occhi chiusi che Michelangelo era in tutto *divino*.

Le sue opere meritano nonostante di essere studiate per apprendere la correzione del disegno e l'intelligenza dell'anatomia, sempre però coll'avvertenza che questi sono soltanto mezzi e non mai il fine della pittura (*a*).

(*a*) Alcune persone, gelose della riputazione di Michelangelo più che di qualunque altro autore e forse più che della loro propria, si sono scandalizzate della severità di questo giudizio. Per rassicurare dunque la loro coscienza si potrebbero qui citare consimili giudizj che molti valenti professori hanno portato di quel preteso divino artefice. Per non annojare però ci contentiamo di riferire ciò che il dotto Mr. Fuessli, che fu quegli che pubblicò a Zurigo l'opera di Mengs in tedesco su la Bellezza, dice in una lettera, che è al fine del secondo tomo di quelle di Winkelmann, quello che segue: « Tous les artistes font de leurs saints des vieillards, sans doute parce qu'ils pensent que l'âge est nécessaire pour donner la sainteté; et ce qu'ils ne peuvent donner de majesté et de gravité, ils le remplacent par des rides et de longues barbes. On en voit

un exemple dans le Moïse de l'Eglise de S. Pierre aux Liens, du ciseau de Michel Ange, qui a sacrifié la beauté à la précision anatomique, et à sa passion favorite, le terrible, ou plutôt le gigantesque. On ne peut s'empêcher de rire quand on lit le commencement de la description, que le judicieux Richardson donne de cette statue: *Comme cette piéce est très-fameuse, il ne faut pas douter qu'elle ne soit aussi très-excellente.* S'il est vrai que Michel Ange ait étudié le bras du fameux Satyre de la Ville Lodovisi, qu'on regarde à tort comme antique, il est très-probable aussi qu'il a étudié de même la tête de ce Satyre, pour en donner le caractère à son Moïse. Car toutes deux, comme Richardson le dit lui même, ressemblent à une tête de bouc. Il y a sans doute dans l'ensemble de cette figure quelque chose de monstrueusement grand, qu'on ne peut disputer à Michel Ange. C'étoit une tempête, qui a présagé le beaux jours de Raphael. » - AZARA.
Lo Scannelli, *Microc.*, *lib.* 2, *cap.* 21, benchè scrivesse nel secolo passato, in cui il gusto non era raffinato come nel presente, pure dà un giudizio egualmente severo della statua del Salvatore nella chiesa della Minerva, opera dello stesso Michelangelo. « Il curioso della verità (egli scrive contro del Lomazzo che voleva farlo credere imitato o espresso dal famoso *Ecce Homo* del Correggio, posseduto allora dal conte Prati, di cui si parlerà inappresso dall' autore) procuri di rinvenire le più proprie espressioni e debite convenienze nella citata figura del Bonarota, che ritrovandola di corpo quadrato, di membra grandi, ben ricercate e risentite nel tutto ed in ogni particolar parte, riconoscerà che sarebbe assai più al proposito con la canna espresso per dimostrarlo vignajuolo, e non altrimente nella maniara che vien descritto dallo stesso Lomazzo; essendo altrettanto eccellente e proprio nella sembianza d'ortolano e d'uomo da fatica, quanto lontano dalla grazia e singolar formazione di rara delicatezza, la

quale sogliono desiderare i buoni intelligenti nel rappresentato dell'umanità di Cristo. Quindi potrassi argomentare che il medesimo Lomazzo non abbia che per sola relazione riconosciuto una tal opera; perchè al certo, quando egli avesse in fatti osservato coll'idea la particolar formazione, non l'averia per Cristo riconosciuto, se non dalla croce. » FEA.

Digitized by Google

SOGNI
SULLA BELLEZZA.

CAPO I.

Se la Bellezza esista.

1. La bellezza si potrebbe confondere con la perfezione o con la piacevolezza; perciò io metto in considerazione al mio lettore che mentre gli uomini hanno inventato questa espressione, bisogna che la sentissero diversamente dalle disposizioni suddette. Non ostante, queste sono le più prossime alla bellezza, che è una disposizione media, la quale racchiude in sè ambedue, cioè parte di perfezione e parte di piacevolezza: e siccome ogni cosa composta di parti eguali, di due altre cose diverse genera una terza cosa ugualmente lontana dall'una e dall'altra, così diventa necessario darle ancora un nome diverso. Perciò in questo caso si è dato il nome di bellezza alla disposizione che partecipa della perfezione e della piacevolezza insieme. Non è però necessario, come molti credono, che la bellezza piaccia a tutti; perchè essa è una cosa che soddisfa la ragione e non gli occhi. Se la persona che percepisce la cosa bella, non ha intelligenza o buon gusto; e se alcune cose belle piacciono a tutti, proviene spesso dalla sim-

patia e intelligenza insieme. Per esempio, tutti abbiamo certa intelligenza dell'uomo, perchè siamo uomini; e l'uomo inoltre ha simpatia con la donna, perchè è la diversità più prossima dell'uomo; così il vecchio col giovane e con la giovane; ed abbiamo simpatia con ogni cosa che ha in sè le cose che ci mancano. Da questo nascono gli appetiti. L'infermo gode di trattare con la persona di buona salute, il povero col ricco, il vile col nobile; e questa parte è quella che abbiamo per istinto del corpo, come la speranza nella mente (*a*).

(*a*) Tutto quello che qui dice Mengs della simpatia, dell'istinto ed altre affezioni e passioni dell'uomo è molto confuso, e preso in parte dalle nozioni correnti nella metafisica poco analitica, e parte di sua idea, ma poco sviluppata e confusa con altri principj del volgo. Per non far qui fuor di luogo un trattato metafisico su questo argomento, ci basterà dire che tutto ciò che si attribuisce al corpo, come sono gl'istinti, le simpatie, passioni, ecc., sono tutte affezioni ed operazioni della sola anima, non mai del corpo, che è semplice istrumento, o sviluppate e dedotte in atto notabile e chiaro per sè medesimo, oppure fatte conoscere esternamente soltanto per deduzione egualmente certa secondo i più veri principj dell'analisi dell'uomo e del suo trasporto all'intendere e all'amplificare sempre più le sue cognizioni. Vedasi l'opera del dottissimo P. Falletti, *Studio Analitico della Relig.*, *par.* 2, ove si troverà ogni cosa esposta con la maggior chiarezza analitica che possa desiderarsi, e che non si legge in verun altro scrittore. Ivi si troveranno poste in nuovo lume principalmente le operazioni dell'anima, intelletto e memoria, la quale si riduce all'intelletto e alla volontà che tutte poi dipendono da uno stesso principio. FEA.

CAPO II.

In quali oggetti si possa trovar la bellezza.

2. Tutto quello che si può vedere e sentire, cioè udire, può ricevere la disposizione che fa bella la cosa nella quale si trova; che è quando le parti di un tutto si trovano uniformi ad una sola ragione intelligibile al nostro intelletto.

CAPO III.

Della bellezza della natura.

3. Nella natura ogni cosa ha qualche grado di bellezza ogni volta che per accidente non ne sia stata interrotta la formazione. Ma benchè nella natura vi sia questa bellezza, noi non la conosciamo che in pochi oggetti, perchè i nostri giudizj e le nostre cognizioni sono tutte relative a noi, e le nostre idee ci vengono per le impressioni che ricevono i sensi. Il nostro intelletto riceve queste per consenso; e giudica che la cosa che muove senza affaticare i sensi, sia buona, e quella che li violenta sia cattiva.

4. L'uomo ha in sè due parti principali che sono il corpo e l'anima, ed una terza che è l'azione concorde d'entrambi, la quale possiamo nominare intelletto o raziocinio, che causa poi le altre, come la volontà, la memoria, ecc., che sono tutte anelli di una medesima catena indissolubile, e mezzi che fanno di queste parti differenti un

sol tutto, cioè l'uomo. Ora l'anima non gode, se non che nelle cose astratte e sublimi, il corpo nel sensuale e l'intelletto nel bello; e quando noi per i sensi percepiamo una cosa che è di tale disposizione che facilmente ne possiamo intendere la ragione che fa essere la cosa tale, quale la vediamo, cioè perfetta, allora gode il nostro intelletto a segno che alcune volte quasi l'anima e il corpo perdono la loro autorità e funzione; e resta estatico l'uomo che prova questo piacere ragionevole.

5. Le cose, delle quali l'uomo ha un'idea più distinta acquistata dall'esperienza, sono più atte a piacere al suo intelletto, perchè non lo affaticano: perciò nella natura niente piace più all'uomo che l'uomo, e poi l'animale. in fine, gli alberi e le altre cose più utili o familiari prodotte dalla natura (*a*).

CAPO IV.

Perchè sia bella l'imitazione, e della sua bellezza.

6. Quando la natura è imitata dall'arte in modo che veramente trasporti la nostra idea dal falso al vero, ci fa molto piacere, e forse più che il vero

(*a*) Ciò dipende dalla maggior facilità che ha l'uomo di amplificare le sue idee con le idee delle cose che più s'accordano alla sua natura, meccanismo, modo di pensare, ecc., quali sono in primo grado l'uomo suo simile, poi il meno dissimile, quali sono gli altri viventi, animali, ecc., quindi i vegetabili, ecc. FEA.

medesimo; poichè ogni operazione umana è più facile ad esser intesa che quelle della natura, se le cose non sono veramente imitazioni, ma solamente invenzioni degli uomini per abbellire la natura; come, per esempio, i viali nei giardini, gli alberi ritagliati e altre simili cose, piacciono, perchè mettono la natura che era difficile ad intendersi, per quell'ordine in una forma più comprensibile; giacchè un viale di cento alberi si comprende sotto una sola idea, e cento alberi piantati a caso farebbero un'idea assai più confusa. Così succede ancora di un solo albero: come l'ha fatto la natura avrà tanta varietà di forme che non se ne potrà fare una sola idea, ma aggiustato dall'arte, e ritagliato e ridotto ad una forma o quadra, o tonda, o altra simile semplice di cosa a noi cognita, a prima vista ci dà un'idea facile ad intendersi (*a*). Ma siccome l'imitazione è una parte che principalmente appartiene alle belle arti, ne parlerò nel seguente capitolo.

(*a*) La ragione di tutto questo discorso del nostro autore, che è giusto, si vedrà molto bene esposta nella detta opera del P. Falletti. In sostanza è che l'anima nostra tende sempre al più facile, e a ristringere o unire le sue idee, riducendole in una logica unita conforme alla sua natura semplice e indivisibile, e più adattata anche a riprodursi coi fantasmi del cervello, d'onde nasce la memoria. Si vede anche l'opera dello stesso ch. scrittore, o sisno le Osservazioni critiche sull'opere del Condillac intorno all'Origine delle umane cognizioni. FEA.

CAPO V.

Della bellezza nelle belle arti.

7. Le belle arti sono imitazioni della natura. Come opere umane sono imperfette in quanto alla somiglianza dell'imitato, ma superano il vero nella bellezza, mediante l'ordine, con il quale rendono le cose che esistono nella natura, in maniera più comprensibile all'intelletto umano, che non è il vero medesimo, e per questa ragione più dilettevole. Queste belle arti si servono di diversi mezzi per facilitare la nostra intelligenza. La musica si serve principalmente dell'armonia; la poesia, la pittura, e la scultura si servono della scelta, e l'architettura della simmetria, e della proporzione.

CAPO VI.

Risposta a quelli che confondono il piacevole col bello.

8. Il piacevole non è bello, benchè il bello sia spesso piacevole. La cosa che piace ad un uomo, dispiace spesso ad un altro, ed in altro tempo anche al medesimo, perchè il piacere che proviene dalla cosa che non è che piacevole, è un semplice effetto che ricevono i sensi, e non la ragione. Il costume fa che la cosa più irragionevole ci piaccia, e ci piaccia senza ragione. La soddisfazione di qualunque necessità fa gran piacere, e questa sensazione l'abbiamo comune con tutte le bestie.

Al toro piace il prato dove pasce, ma non isceglie fra le vacche la più bella. Non è così della bellezza, perchè questa è sempre nella cosa, e resta nell' oggetto, essendo disposizione perfettamente uniforme ad una ragione che la fa essere bella, ed è la perfezione della materia; e benchè gl'ignoranti non la conoscano, non ostante esiste nella cosa, come la luce esiste intorno al sole, sebbene un cieco non la veda. Ogni uomo può provare del piacere: anche al più sciocco piacciono certe cose, ma non può giudicare del bello. Se uno sciocco dicesse che questo, o quest'altro poeta faceva poesie più belle che Virgilio, ognuno si metterebbe a ridere; ma se dice che il tal poeta gli piace più, nessuno riderà; ma solamente si dirà che tal uomo è di pessimo gusto, se la sua scelta è contraria alla ragione che ci fa conoscere per bello un poema: e questo fa vedere che comunemente gli uomini convengono che per giudicare del bello ci vogliono delle cognizioni, senza le quali non si può formare un giudizio ragionevole necessario per conoscere la bellezza. Chi dice che una cosa gli piace, non è obbligato a rendere ragione del perchè gli piace; ma bensì chi dà il suo giudizio che una cosa è bella, è ridicolo se non sa perchè la giudica tale.

CAPO VII.

Risposta a quelli che credono la bellezza un oggetto che dipenda dal gusto, negando che si possa determinare.

9. Per vedere se la bellezza dipenda dal gusto o dalla ragione, vediamo, se negli oggetti che noi chiamiamo belli, sia la ragione che ce li fa decidere belli, o il gusto. È certo che dipende dal gusto di ciascheduno il dire che gli piace più il verde o il rosso, che il turchino; perchè questo dipende dalla forza dei suoi occhi, che i colori troppo morti non muoveranno tanto da poter ricevere sufficiente sensazione per fargli piacere. Ad un altro non piacerà il rosso, facendogli una sensazione troppo violenta nei nervi degli occhi suoi; ed ambi avranno ragione, perchè questo dipende dal gusto, cioè dall' impressione semplice che ricevono i sensi. Ma quando uno dice, che l' incarnato è il rosso più bello; allora sarà la ragione che ne deciderà, e sarà data la preferenza a quel rosso che compisce più l' idea che ne abbiamo; cioè, che il rosso debba essere ugualmente lontano da ogni altro colore di diverso nome: quello dunque che tira al bianco, al giallo, al turchino non è così bello come quello che sarà rosso assoluto. Se un uomo è molto svelto, ed un altro molto forte, dipenderà dal gusto di scegliere o l' uno, o l' altro; ma se vi è un terzo, il quale è leggiero, e forte insieme, la ragione vuole che questo sia preferito come più bello, perchè compisce più l' idea che

abbiamo dell' uomo che conosciamo per esperienza. Se una donna è di tale struttura di corpo che paja un uomo, può darsi che si trovi a chi piaccia; ma la ragione che vuole che la donna sia di struttura diversa per li bisogni che la natura prescrive, mai non accorderà che tal donna sia bella; così sarebbe ancora del fanciullo, se somigliasse ad un uomo formato o ad una donna; e l' uomo che dicesse che un fanciullo che pare vecchio, gli piace, sarebbe stimato stravagante, perchè questo sarebbe contro la ragione; come se si dicesse che un tondo che fosse diverso dal circolo, sia più bello di quello che è perfetto. In somma, io dico che la bellezza è dipendente della ragione; e che il gusto può solamente decidere delle cose, nelle quali non c' è ragione di preferenza. Quando una è ugualmente perfetta, come l' altra, o ugualmente imperfetta, allora io posso preferire quella che mi fa più piacere, cioè più grata sensazione; e questo mio piacere è indipendente dal piacere delle altre persone, e solamente relativo ai sensi miei. Molti dubitano della possibilità di decidere il bello nel particolare; ma io penso che questo ancora sia fattibile, perchè noi conosciamo la ragione della bellezza in tutti gli oggetti, nei quali conosciamo la ragione e la loro perfezione. Di più noi abbiamo diversi dettagli che ci fanno una dimostrazione della bellezza di certi corpi nel generale; perciò suppongo che con ricerche maggiori della proprietà di ogni parte de' corpi troveremmo ancora la loro utilità; e nell' intelligenza che ci dà la forma, troveremmo da determinare qual forma renda brutta o bella la tal parte, e qual parte un corpo intiero.

CAPO VIII.

Del Bello in generale.

10. Varco da molto tempo un gran mare, cercando la conoscenza del bello, e mi trovo sempre lontano da ogni sponda, e dubbioso dove debba indirizzar il mio corso. Guardo intorno a me, e mi si confonde la vista nell' infinito dell' immensa materia. Sento la forza del bello che mi trasporta a narrarti, o lettore, quel che io sento. Bella è tutta la natura, e bella è la virtù: belle sono le forme, le proporzioni, belle le apparenze, e belli ancora i moti; più bella è la ragione, e la primiera causa è maggiore del tutto. Questa formò l' uomo, e gli diede l' anima immortale, ed un corpo, qual vaso degno di uno spirito divino, qual è l' anima, abilitato per poter eseguire ed ubbidire a quel che l'anima vuole; e dall'attività che l' anima dà al corpo, e dalla impressione che i sensi del corpo comunicano all' anima, si forma l' intelletto, o sia raziocinio, oppur ragione. L' anima che conserva la natura di spirito indivisibile, conserva una impressione della prima causa, la quale sempre cerca; ma nella prigione del corpo non può unirsi a lei, e non può goder le cose che nel modo che i sensi corporei gliele portano: ma questi sono inabili per ricevere le cose incorporee o diverse dalla loro natura; perciò non resta mai soddisfatta nelle cose materiali. Quando dunque l'uomo percepisce cosa corporea o apparente, restano alla prima vista solamente affetti i sensi

che portano l'impressione all'anima. Questa cerca la ragione, e la prima causa in ogni oggetto; ma non trovandola nella maggior parte de' corpi, non trova soddisfazione. Essendo, per altro, in ogni oggetto molto percettibile la ragione del suo essere, resta affetta la nostra propria ragione, e questo è l'effetto del bello. Nelle cose più lontane da noi, e superiori alla nostra natura, come ancora nelle cose astratte e sublimi, gode alquanto l'anima nostra, nelle belle il nostro intelletto o sia ragione, ed il corpo nelle piacevoli per mezzo dei sensi. Se dunque considero tutta la natura, la sento bellissima, perchè conosco in essa un ordine che mi persuade che sia fatta con ragione, e non a caso; e l'anima mia riconosce il primo Motore, e la causa delle cause nella natura. Il cielo disteso intorno al sole con innumerabili corpi vastissimi, sostenuti quasi dalla sola volontà del Creatore, gli spazj senza termine, l'incomprensibilità stessa parlano al mio cuore, o all'anima mia, e le persuadono che in tutto questo può conoscere le tracce della prima ragione; e questa me la rende bella, e mi rende bello me a me stesso, conoscendo nella simpatia che c'è fra me e l'immenso Creatore che la ragione dell'anima mia è la causa primiera, e che è rimasta in me; di modo che non sono di quelle creature condannate a non riunirsi mai a lei; perciò posso mettermi (cioè l'uomo) per giudice di tutte le creature di questo globo (*a*).

(*a*) Questo bel pensiere filosofico del nostro autore, che qui si legge alquanto confuso, e appena indicato, vale a dire, che Dio sia la ragione dell'anima nostra,

11. Se considero la virtù, la trovo bella, perchè mi fa conoscere che sono ragionevole; non essendo altro la virtù, se non che operare secondo la ragione, combattendo i vizj, cioè i cattivi appetiti del corpo. È cosa bella l'esser felice; chi avesse la virtù lo sarebbe certamente; e la felicità che dalla virtù procede, è quasi un saggio dell'eterna. La forma, che è un altro oggetto della bellezza, lo è perchè serve a dare intelligenze, e in appresso ne parlerò più distesamente. Così sono ancora le apparenze, fra le quali conto ancora i colori. I moti generano altre bellezze che altrove dirò. Ma la ragione delle cose è la vera causa della bellezza, dandoci l'intelligenza; perchè, secondo che noi siamo più ragionevoli, godiamo più la bellezza la quale altro non è che una disposizione uniforme alla ragione, in qualunque cosa questa si faccia, o succeda; nelle azioni si chiama virtù o giustizia, o temperanza, o fortezza; nelle qualità si chiama o perfezione o bontà; nelle cose che si considerano per le loro proporzioni, e lor forma e colori, si chiama bellezza propriamente detta. Questa bellezza è la perfezione de' corpi, e si distingue solamente dalla perfezione, perchè questa è cosa astratta e metafisica; ma per abuso ci serviamo ancora della parola *perfezione* per le cose corporee, per significare che la tal cosa è compita

---

e di tutto l'universo, e non propriamente cagione, si può vedere dimostrato con tutta la precisione analitica nella lodata prima opera del P. Falletti, ove noi abbiamo fatto osservare nelle note che tale è stato anche il modo di pensare e di esprimersi degli antichi Padri della Chiesa. FEA.

secondo una idea che ci abbiamo fatta. Questa espressione, per altro, è in qualche modo una metafora: noi non possiamo riconoscere la vera perfezione, ma solamente la bellezza, che è perfezione proporzionata alla forma dell' intelletto umano.

12. Ora andiamo ad accostarci più alla nostra ricerca del bello, e delle cause, le quali, benchè infinite nel numero, non lo sono però nelle ragioni che sono poche, e forse una sola, che io chiamerei l' evidenza delle buone proprietà: questa è la ragione della bellezza nella natura. Ma nelle cose fatte dagli uomini mi pare che provenga dalla evidenza della ragione giusta, per la quale sono fatte. So che l' uomo non può mai comprendere le ragioni all' infinito; e nè io, nè altri potranno rispondere a quelli, che non hanno la capacità di sentire il bello come sarà impossibile di spiegare al cieco-nato che cosa sia colore.

13. Le prime ragioni delle cose sono a noi ascose: dove finisce l'esperienza, finisce la certezza del nostro sapere, il quale non è altro che un certo sentimento. Ma vediamo se nelle esperienze possiamo trovare qualche ragione utile per produrre opere belle nelle belle arti, che dipendono la maggior parte dall' imitazione o dall' uniformità con la natura. Parlo all' uomo già convenuto con me, che i nostri giudizj sono tutti relativi a noi, finchè guarderemo tutto il creato di questo mondo fatto per noi, e noi medesimi come la creatura migliore, senza altre ricerche se ciò sia vero o falso; parimente intendo parlare del bene e del male, del bello e del brutto, del grande e del piccolo, e di tutte le altre cose, secondo quella me-

desima convenzione. Dico dunque che tutto quello del quale non abbiamo cognizione alcuna, non è per noi nè bello, nè brutto: le cose percettibili ai sensi che restano, non ostante, incomprensibili, nemmeno possono esser belle; ma i primi oggetti che possono esserlo, sono gli elementi, perchè la loro medesima distinzione è un segno che ne abbiamo una idea determinata, secondo la quale giudicheremo della loro o maggiore o minor perfezione; e l'evidenza di questa fa la loro bellezza.

14. Dopo viene la luce e i colori, che hanno ancora più di bellezza, perchè ne abbiamo un' idea ancor più chiara; parlo dei tre colori primitivi, cioè, giallo, rosso e turchino. Or questi sono più belli secondo la loro purità, perchè compiscono allora più perfettamente l'idea che ne abbiamo. I colori secondi, come arancio, paonazzo e verde, sono di minor bellezza, perchè non ci danno una idea così determinata di loro; potendo perdere più o meno dall' una o dall' altra parte di quei colori che li compongono. Ma se si mescolano i tre colori primitivi insieme, si distrugge affatto la loro idea, come anche la bellezza insieme. Lo stesso succede del bianco e del nero, che possono nel loro genere essere belli quando sono soli, e mescolati perdono ogni bellezza per la ragione suddetta. Dopo i colori vengono le forme, che pure hanno bellezza: quelle che sono più intelligibili sono più belle.

15. Or che abbiamo parlato dei materiali, di cui la natura si serve al solito nella formazione delle cose belle, parleremo dell'uomo, come la più bella fra le creature, ricercando la ragione della sua bellezza, cioè, come debba esser formato per esser bello.

16. La forma di ogni animale è necessaria dal momento che la natura commesce i principj che sono creati per questo fine. Ogni materia ha una forma, ed ogni commistione di quelle che sono diverse genera un'altra forma diversa, e questa diversità le dà la proprietà diversa: dunque, se l'animale, qualunque sia, ha una forma che lo distingue dagli altri, questa forma è necessaria, e senza di essa non sarebbe più quello, ma un altro. Ma questa differenza non dipende dalla differenza de' primi remoti principj, ma solamente dalla diversa proporzione della quantità di questi, e della loro disposizione; e questa è già impressa nei penultimi principj. Tutto questo non è necessario al mio discorso: voglio solamente dire con questo, che la forma che ogni cosa ha è necessaria, e senza questa non ne avremmo intelligenza alcuna; e se ad una creatura manca una delle parti necessarie per la sua natura, allora è imperfetta; ma se in vece di quelle ne ha altre, allora è diversa. La proprietà generale di un corpo dipende da quella delle sue parti; dunque ogni corpo, o creatura o animale, ha nel tutto una ragione che lo fa essere tale, come ancora delle sue parti; e l'apparenza manifesta di quella è la bellezza loro; dunque la bellezza dell' uomo è di essere della struttura che è; e che poi i suoi membri o parti, siano bene accomodati a quel medesimo fine, e abilitati a potere facilmente fare quell' uffizio per il quale è fatto.

17. Supposto che l'oggetto, sul qual vogliamo far le ricerche del bello, sia l'uomo: questi nel primo sguardo ci dà idea di un animale che ha

insieme leggerezza e forza; e ciò proviene dalla robustezza del corpo e sveltezza delle gambe, avendole più lunghe di ogni animale quadrupede. L'uomo ha due moti principali, cioè di poter tirare i membri a sè, e spingerli da sè. I membri parimente hanno due moti principali, cioè la flessione e l'estensione. Questi moti provengono dall'azione de' muscoli che si raccogliono in sè, e si abbreviano, o si allentano ed estendono. Questo muta la loro forma, e li fa parere o ritirati verso il loro principio, o rilassati verso l'inserzione e fine. Le ossa sono la parte principale del membro, ma i muscoli servono per renderlo utile col moto. Se dunque le ossa sono troppo grosse, si rende più difficile il moto al muscolo, se il medesimo non è ancora più forte. Se dunque l'uomo ha muscoli deboli ed ossa grosse, sarà brutto; perchè mancherà la proporzione necessaria per muoversi con facilità. Se sarà all'opposto, parerà donna robusta, e non uomo: in somma, tutto quello che è contro la ragione, è brutto ed è contro la bellezza. Se le estremità del corpo sono troppo grandi, il peso che cresce nella distanza, incomoda i muscoli che debbono muovere tal parte; e se sono troppo piccole, si perde l'uniformità del carattere e l'armonia. Queste due parti hanno la loro ragione, come le altre cose che gli uomini hanno inventate per facilitarsi l'intelligenza. Io ne parlerò più a basso con maggior distinzione. Temo quasi di dir cose superflue per chi avrà talento d'intendermi, e confesso di non aver pazienza sufficiente per parlare di ogni minuzia, che può desiderare lo sciocco. Le cose che io dico intendo

dirle solamente per dare qualche esempio del modo col quale bisogna considerare la natura, per averne un' idea giusta, dovendosi ricercare come è realmente, non come potrebbe essere.

18. Per intendere la natura, io intendo dire di ricercare l' utilità o la necessità che c' è in ogni cosa, ed in ogni sua parte per mezzo dei due sensi vista e udito; essendo che solo questi possono ricevere impressione delle cose belle: e dove questa ricerca riesce più facile, là vi è più bellezza, cioè quando questa intelligenza può riceversi dalla vista o dall' udito.

CAPO IX.

Delle belle arti e della loro bellezza, principalmente della pittura.

19. Tra natura e arte non c' è altra differenza che l' ordine, tanto che l' arte si serve della natura per istrumento dell'arte. Quest' ordine non è altro che una disposizione, la quale rende regolari quelle cose che sono irregolari nella natura. A questo appartiene ancora la simmetria.

20. Chi è l' uomo che tante cose inventò e produsse? Quale spirito gliele ispirò? L'anima, da che venne nella prigione di questo corpo, generò la prima speranza, cioè di ritornare alla sua prima causa, a Dio. Vinse il corpo nel farle credere di poter trovare la sapienza, e con essa la felicità nella materia; ma l' ingannò, mentre era sola in Dio. Condannata allora, secondo la sua propria scelta, restò esiliata, occupata a mantenere la sua

propria materia, cioè il corpo, e a consolarsi con beni passeggeri. L'anima infelice da allora si sentì involta nelle tenebre (come chi perde la vista), negli oggetti materiali, mancandole i raggi di quel Sole che illumina le ragioni di ogni cosa e le rende manifeste. Questa oscurità e conseguente affanno generò nell'uomo, mediante l'incertezza di ogni cosa, il terrore, il timore e il dubbio (*a*). Allora la necessità del corpo e la potenza dell'anima generò quello che chiamiamo ingegno. Questo ingegno prima s'impiegò nella cultura della terra; poi, avendo bisogno di vestirsi delle pelli, procurò la pastura delle pecore, acciò moltiplicassero. Quindi, moltiplicandosi gli uomini in numero, nacquero dalla diversità dello stato del mondo ancora nuove necessità, e si formarono società; poi si fabbricarono delle città; e siccome le lingue sono convenzioni fra gli uomini che vogliono nominare la tal cosa con questo o quel nome, così forse queste società fecero altre convenzioni diverse, per non essere intesi dagli altri, che poi formarono nazioni diverse di diverse lingue (*b*).

(*a*) Qui l'autore accenna l'opinione che l'anima abbia esistito prima di essere unita al corpo, di cui già ha parlato avanti *pag.* 164, il cav. Azara. Trattandosi di un pittore, noi ci contenteremo di lasciarla fra i sogni, come porta il titolo, senza impegnarci a confutare un errore già confutato abbastanza dai teologi.

Fra.

(*b*) Neppur qui voglio far dispute filosofiche intorno all'origine delle lingue. È stato scritto tanto su questo argomento in questo secolo, e detti tanti spropositi da certi autori di scienze nuove che fanno pietà. Chi vuol vedere qualche cosa di più analitico, veda le citate

21. Cercò l'uomo di rendersi propizia la prima causa con culti religiosi. Niente nella materia gli parea più perfetto e più benefico che il sole, e molti l'adorarono: altri la luna, le stelle ed altre virtù che osservarono nella natura. Ma quelli che non lasciarono mai di cercare il sommo bene nella causa delle cause, furono da Dio condotti, come per mano, in ogni tempo, e per le sue segrete impenetrabili vie, e gl'illuminò; ed avemmo allora la relazione. L'uomo che mediante la potenza dell'anima conserva il libero arbitrio di scegliere fra la materia e lo spirito, restò padrone di rendersi o migliore o peggiore, secondo che sceglie o la materia o la causa. Quelli che si voltavano alla causa, fortificavano con questa scelta la potenza dell'anima. e conoscevano più degli altri il fine delle cose; e questa qualità si chiamò fra noi prudenza, e l'opposto di questa qualità era stoltezza. Da qui nacque la differenza dello stato degli uomini: i prudenti comandavano, e gl'inferiori ubbidivano; i migliori insegnavano, e davano ad intendere agli stolti le cose allora necessarie, non come erano, ma in modo che le potessero comprendere; e questo fece fare misterj e scuole. Gli accidenti della natura, e l'anzianità fece essere migliori nazioni intiere, che do-

---

Osservazioni del P. Falletti sull'opera del Condillac intorno all'Origine delle cognizioni umane. Credo troppo certo che la diversità dei dialetti sia nata principalmente dalla diversità del clima, e da altre circostanze o locali o personali, anzichè da particolari convenzioni. Può vedersi anche ciò che dice il Winkelmann. *Storia delle arti del dis. lib. I, cap. III*, § 2. Fea.

minarono con le sue idee. Alfine, adattando il modo che teneva per accertarsi delle cose prossime alle cose lontane e nascoste, imparò a ragionare; e quelle ragioni che l'uomo faceva sopra le sperienze, gli davano soddisfazione, e le chiamò verità; e chi può sapere molte cose vere si chiama sapiente. Così furono prodotte dallo spirito umano le scienze; e queste non sono altro che le vie di conoscere le verità che sono nella natura; ma non sono produttrici di alcuna cosa nuova. Poichè si unirono le scienze con le arti che la necessità aveva prodotte, si formarono le arti che si chiamano meccaniche; ma poi gli uomini trovarono il modo di servirsi del raziocinio, per mettere le cose già fatte dalla natura, come la favella, in un ordine migliore, per mezzo del quale la rendevano arte; ed essendo questa più nobile che le altre, la chiamarono liberale. Il genio dell'imitazione prodotto dall'idea, generò ancora altre arti imitatrici, le quali sono più capaci di bellezza che tutte le altre; e perciò le chiamiamo le belle arti. Le altre, e quelle dopo la necessità, arrivarono all'abbondanza, dall'abbondanza all'ozio; l'ozio diede i comodi di ricercare le cose superflue per gli umani bisogni; e quelle persone che non potevano rendersi necessarie altrimente, inventarono cose piacevoli agli altri uomini, oppure abili a rendere gli uomini migliori per via di cognizioni, cioè insegnando loro ad agire più per ragione che per semplice sentimento. L'eloquenza fu la prima arte che produsse lo spirito; ma la prima forma di questa non era che verità, l'uniformità del dire al fare la persuasione. Quando gli uomini abban-

donarono la verità, imitarono questa ad arte, e nacque l'idea della finzione, prima parte delle belle arti; così sempre mutò il mondo di stato e di circostanze. Dunque la necessità fu la madre dell'ingegno. Essa inventò, prima tutto quello che era necessario per la conservazione di noi medesimi. Poi, cercando l'anima nostra ancor oltre per trovare qualche stato di felicità, cercò di scoprire le ragioni delle cose create, e si mise l'uomo quasi come ad indovinare; poi passò oltre a combinare.

22. L'uomo che vuole applicarsi alle arti liberali, o alle belle arti, bisogna che sia dotato dalla natura di quattro qualità, che insieme fanno quello che chiamiamo talento: e sono genio, ingegno, memoria e pazienza. Il genio è quella forza che produce in noi l'amore per una cosa. L'ingegno è quella forza del nostro intelletto che ci suggerisce i mezzi di riuscire nella cosa che vogliamo fare; e senza ingegno saremo sempre troppo tardi per poter produrre cose di queste belle arti. La memoria è la forza della reminiscenza, senza la quale non possiamo avere idea alcuna. La pazienza è quella virtù che ci fa restar fermi, e tollerare, e superare le difficoltà che s'incontrano non solo nell'imparare, ma nell'eseguire ancora. Molti credono aver genio per una cosa; ma se l'amore che questo genio produce non è determinato e che l'uomo ami ugualmente ancora un'altra cosa differente, allora il genio è imperfetto, e non sarà capace di ajutare la pazienza a sopportare gl'incomodi. La prova dell'ingegno è di vedere, se sia capace di trovare le ragioni delle cose, distinguere il falso dal vero, la cosa di maggiore importanza

da quella che importa meno. La memoria deve essere pronta, e grande la pazienza, per potersi chiamare un talento proprio per le scienze ed arti liberali o belle.

CAPO X.

Il genio dell'imitazione ha prodotto le belle arti, perchè queste sono produttrici.

23. L'uomo che vuol fare qualsisia opera, deve prima averne formata l'idea. Or non possiamo avere idee determinate, se non delle cose create che cadono sotto i sensi: dunque nell'esecuzione delle nostre idee non possiamo far altro che imitare le cose create. Queste arti sono fatte per rallegrare lo spirito dell'uomo; sicchè non debbono essere difficili ad intendersi, come le cose astratte, ma debbono produrre un piacere che provenga dalla facile intelligenza delle ragioni, le quali io chiamo il piacere ragionevole; e perchè questo è effetto proprio della bellezza, le arti liberali che producono questo effetto, si chiamano le belle arti e queste sono la poesia, la musica, la pittura, e vi è chi ci mette l'arte de' gesti, cioè il ballo: la scultura e l'architettura si possono pur contare fra le belle arti. Penso che la musica e la poesia abbiano avuto il loro principio insieme col ballo, per mezzo dell'allegria degli uomini, perchè la misura de' versi, e le cadenze sono simili al moto dell'uomo: perciò suppongo che questo abbia dato le prime idee di quelle due parti; e che i primi uomini, i quali fecero poesie o versi, si servissero

di questo modo, cioè, che volendo rallegrare le persone oziose, recitassero delle storie, o vere o inventate, con certa misura di parole, come sono i moti, o i passi di uomo allegro, o altro, secondo le occorrenze, per muovere, quasi per simpatia, chi gli ascoltava, e per trasportarli in un moto simile, e finalmente all' allegria, o altro stato di spirito. Non potendo il rozzo principio di quest' arte bastare solo a produrre tutto quello che si è detto, i cantori (che tale era il nome dei poeti) trovarono che l'accompagnamento di uno strumento musicale ajutava ad esprimere i moti, de' quali il cantare si voleva servire per trasportare l'uditore in quella sensazione che egli si era prefissa, e si cominciò a cantare al suono di lira. Crescendo l'abilità del cantore, come del sonatore, videro che potevano fare ognuno da per sè questo effetto, e si distinsero le arti della poesia e della musica; e queste, per la loro gran potenza sopra lo spirito umano, furono chiamate divine. Queste arti trovarono poi certe regole, che servono per mezzi da potervi arrivare più facilmente. La scultura e la pittura ebbero, credo io, anch'esse il loro principio o insieme, o quasi insieme. Vollero gli uomini farsi una idea visibile della divinità: non trovarono, secondo loro, cosa alcuna più perfetta dell' uomo, e perciò si servirono della forma umana, imitandola senza scelta, e imperfettamente; e suppongo che le prime immagini fossero fatte di terra cotta del colore che più si accostava al color di carne, e che cercassero gli uomini di dare a tali figure il colore con le terre, come vediamo in certi vasi etruschi; poi prova-

rono forse gli stessi uomini di mettere quei colori in un piano con rappresentare solamente i profili o contorni, poi successivamente le ombre e i lumi, e poi i panni e le altre parti della pittura.

24. L'architettura ha avuto i suoi principj avanti le altre arti nel tempo della prima società, quando gli uomini cominciarono a vivere insieme. Prima fecero le capanne, finchè a poco a poco sono andati aumentando le idee a segno che si sono fatte fabbriche vastissime. Di questo parla ampiamente Vitruvio Pollione nella sua opera (*a*); ma mi si presenta qui una considerazione. Noi vediamo due sorte di gusto e carattere di architettura molto differenti, cioè l'egizio ed il greco. Questa differenza io congetturo che sia provenuta dai differenti oggetti che hanno dato le idee agli uomini nel fabbricare. Mi sia permesso di fare una congettura.

25. Le popolazioni, per quanto sappiamo, sono venute dall'oriente, distendendosi verso settentrione e mezzogiorno, finalmente al ponente. I popoli più antichi de' quali troviamo notizie nella Sacra Scrittura, furono pastori; e le idee di fabbriche che essi potevano avere, dovevano esser loro venute dai bisogni che avevano di ripararsi dalla intemperie dell'aria e del sole ne' paesi piani, ove dovevano cercare la pastura. Perciò è da credere che si facessero capanne portatili di alberi leggieri che coprivano di pelli; come vediamo un resto di questa idea nella prima casa di Dio che

(*a*) *Lib.* 2, *cap.* 1. FEA.

fecero i figli d'Israele. Forse questo caso fu ancora tra' primi Greci, che erano più pastori che altro. Il progresso delle idee poteva averli portati a servirsi di alberi grossi per le fabbriche stabili, e poi a farne colonne, come da altri già è stato osservato. Ma son d'opinione che presso gli Egizj non sia stata questa l'origine dell'architettura; essendo da loro stata abborrita l'arte di pastore, coprendosi con foglie e non con pelli. In un clima molto caldo forse abitarono negli antri. Quando la necessità li spinse a fabbricare, l'idea che avranno avuta sarà stata di fare una caverna; e quando diventarono doviziosi avranno pensato di far monti ad arte (*a*).

26. Tutte le arti liberali, o belle, hanno due ragioni: una è l'imitazione, l'altra è la disposizione delle cose imitate. Ambedue concorrono a dilettarci: la prima trasporta la bellezza della natura, cioè del vero, nell'imitato, o falso; e la seconda parte accresce quelle bellezze, mediante una disposizione che possiamo chiamare convenienza delle parti. Or parlerò della bellezza di queste belle arti, che sono tutte sorelle, principalmente la poesia, la pittura e la musica, con l'architettura. La poesia è un modo di parlare, non come parlano gli uomini, ma come potrebbero parlare; che imita il vero nel significato delle parole, ma non nella disposizione Le immagini devono essere vere, ma così chiare che subito possano essere intese

(*a*) Intorno all'architettura, anche secondo questa idea, ne discorre meglio il nostro autore qui appresso nella lettera sul Principio, progresso, ecc., delle arti. Fea.

come intendiamo il vero stesso; e con questa parte la poesia sveglia in noi l'idea del vero e ci trasporta in quella sensazione. Oltre di questo, ha due parti, cioè metro e scelta delle parole, con le quali aumenta la forza dei significati. La scelta delle parole ha altre due parti, cioè il significato giusto, e il suono di dolcezza, o asprezza, secondo che è proporzionato alla forza del significato; alle quali cose giova molto la brevità, o la lunghezza delle parole. Il metro più breve, più lungo, o più composto può ajutar moltissimo la bellezza della poesia; e quando tutte queste parti sono adattate in modo che convengono insieme a formare una sola idea, la quale è quella che serve di soggetto, o di corpo a tutte queste parti che sono membri; allora l'opera ha tutta la bellezza, perchè dà perfetta intelligenza all'uditore del suo essere e della ragione, per la quale essa è fatta. . . . (*a*).

(*a*) Quest'opera, che ho copiata dall'originale, senza punto alterarla, servirà a confermarci sempre più dell'entusiasmo che egli aveva per la bellezza, e delle sue idee metafisiche su questo argomento. Si conosce anche da essa che il nostro autore leggeva libri analoghi al suo modo di pensare, e che sapea profittarne, adattando le loro idee al suo stile. Egli forse avrebbe perfezionato questo suo lavoro se avesse vivuto di più. Ma pure tal quale è non dovrà dispiacere, e non ho stimato mal fatto il pubblicarlo. Fea.

FRAMMENTO

DI UNA NUOVA OPERA

SULLA BELLEZZA.

La prima cosa che è necessario di esaminare, prima di scrivere sopra qualche soggetto, ma in ispecie trattando di cose che da alcuni vengono negate come insussistenti, è di portare delle prove della di lui esistenza. La bellezza è cosa che si percepisce per mezzo della vista; e non si possono vedere se non le cose, le quali hanno apparenza o forma. Dunque se si dà bellezza, bisogna che consista in queste due parti. Perciò andrò dimostrando come esista e che cosa essa sia. Parlerò principalmente dell'uomo, come il principale soggetto della bellezza, perchè, accordate le ragioni di esso, si può per conseguenza applicare il discorso anche a tutti gli altri soggetti.

RAGIONAMENTO I.

Se fosse possibile che nascesse da una donna una creatura che avesse una figura totalmente diversa della figura umana, ognuno crederebbe che essa fosse incapace di far funzioni umane, e che per conseguenza non fosse uomo. Dunque la figura è quella che ci fa conoscere alla vista le qualità dell'animale. Ogni parte del nostro corpo ha i suoi uffizj; e se qualcheduna è mancante, o impedita, giudichiamo che il tal uomo non possa

fare quel tal uffizio, che per altro è necessario più o meno alla sua naura. Queste parti possono essere più o meno atte al loro uffizio; la qual abilità loro viene dalle parti che le compongono e loro danno la forma. Or queste sono di nuovo composte di forme minori, le quali sono di diverse qualità, come carne, membrane, nervi, vene, tendini, cute, grasso, glutine, sangue, umori ed altro. Tutte queste cose dipendono dal temperamento, dall' uso e dalla salute stessa, e mutano tutto il carattere della persona, e tutta la forma.

Ogni diversità di temperamento produce una differenza nella quantità, o qualità delle suddette cose, e questa cagiona un'altra forma. Dunque si conoscerà il temperamento mediante la forma di ciascheduno uomo, e lo stato della sua vita per via dei membri più usati. Se così è, ogni linea nella forma dell'uomo significa: dunque ogni caricatura darebbe un carattere estremo, sicchè sarebbe di una natura viziosa e significherebbe del male. Mi si dirà che sarebbe un' altra scienza il sapere qual parte significa questo, o quest' altro nell' essere o grossa, o sottile. Questo è vero; ma altrove risponderò, e taglierò la difficoltà di questa objezione. Per ora basta esaminare, se questa differenza esista, o no. Noi vediamo che la fisonomia indica parte del carattere della persona; e che un uomo, il quale assomiglia ad un altro nella persona, somiglia a lui anche di temperamento. Finalmente non sarebbe buona ragione il negare una cosa, perchè non la sappiamo se non se molto imperfettamente. Conchiudo dunque che la figura non è altro se non la forma che la materia è stata costretta di rice-

vere; e questa necessità è causata dalla disposizione interna, eccettuati i pochi accidenti esterni.

Ora consideriamo quale debba essere l'uomo per essere il migliore. L'uomo è un animale ragionevole, e ha cinque sensi, i quali sono le vie per cui prende cognizione delle cose che sono fuori di lui. Essi presentano gli oggetti all'origine di tutti i nervi, cioè nel cervello. Secondo la forza della commozione che hanno ricevuto, resta impressa nella mente la sensazione; e ogni volta che succede una sensazione simile, si risveglia la passata, e se ne fanno idee miste, e molti altri moti, i quali non appartengono al mio proposito. L'uomo è costituito con la qualità di libero arbitrio della sua volontà; sicchè non deve in lui prevalere alcuna inclinazione che lo obblighi a certe azioni, altrimenti entrerebbe nella condizione delle bestie che operano per istinto; ma deve essere ugualmente vicino e lontano da tutti gli estremi per essere uomo perfetto. Se così è che debba l'uomo essere di natura e d'inclinazioni temperate e medie fra gli estremi, e che il temperamento si possa esprimere nella figura, deve anche questa esser media fra gli estremi per essere perfetta, non essendo altro la figura che l'immagine dell'uomo interno. Ma due cose compongono principalmente la bellezza dell'uomo, figura e colore. La figura ha due parti, proporzione e forme; ma tutte due hanno una qualità che le unisce insieme col colore, nel quale si esprime il temperamento, che è il carattere della figura. Conchiudo dunque che la bellezza non è altro che l'apparenza, che spiega al nostro intelletto in un colpo d'occhio le più

grate qualità che desideriamo in un oggetto. La prima vista dell'oggetto bello che vediamo ci spiega la specie, ma in uno stato superiore al comune e alla nostra idea; e superando quella ci sorprende e diletta più della stessa perfezione, mentre quella è solamente uguale ad una idea già formata nella nostra mente; ma la bellezza sempre la passa. Or come non trovo altro nome per questa qualità che soddisfa e sorprende in uno stesso tempo, io la chiamerò sempre bellezza, che è qualità, la quale unisce in un tratto tutto quello che c'è di piacevole e di perfetto da desiderare in un corpo. . . .

FRAMMENTO

DI UNA LETTERA SULLA BELLEZZA (a)

1. Mentre sento ogni giorno discorrere della bellezza anche da persone le quali non la conoscono, voglio ancor io dir quello che ho pensato sopra questo soggetto, il quale è tanto importante per me e gratissimo a voi, come persona del più fino gusto, e capace quanto gli antichi Greci di venerarla.

2. A voi, caro amico (b), indirizzo queste poche

(a) Ho trascritto questo, e l'antecedente frammento dall'originale stesso dell'autore datomi dal signor cav. Maron. Fea.

(b) Questo è forse Winkelmann. Fea.

parole e brevi concetti. Meriterebbe il soggetto di essere descritto da persona più versata nell' arte dello scrivere; ma, se non erro, la verità farà tutto l'ornamento del mio dire. Conosco che il soggetto è quasi impossibile a definirsi altrimente che col suo proprio nome di bellezza; ma perchè alcuni pretendono che sia la stessa cosa che il piacevole, e che la cosa bella non sia se non quella che piace, ne farò qui la differenza, che io credo essere fra queste due cose. La piacevolezza non è che un effetto, il quale viene causato in noi dal dolce moto de' nostri sensi, o da qualche idea di questo moto; ma la bellezza è una disposizione delle cose percettibili, la quale racchiude insieme la perfezione e la piacevolezza.

3. La cosa bella è perfetta in quanto che corrisponde ad una nostra determinata idea, e la compisce; ed è piacevole perchè facilita l'intelligenza, che il nostro spirito desidera avere d'ogni cosa percettibile: e quanto il nostro intelletto è parte più nobile che i nostri sensi, tanto è più stimabile il piacere che proviene dalla bellezza, di quello che proviene dalla cosa semplicemente piacevole. L'ordine, la simmetria, l'armonia sono tutte qualità della bellezza, che tutte servono ad uno stesso fine, cioè di facilitare l' intelligenza. L' ordine e la simmetria fanno che una parte corrisponda coll' altra, e che le irregolari, o dispari restino disposte fra le pari, e formino di molte cose una sola idea di un tutto che si rende più intelligibile. L'armonia fa lo stesso, accompagnando le parti, che sono proporzionate insieme; cioè che il rapporto, o la corrispondenza di una cosa all'al-

tra sia sempre in modo, che la parte minore sia sempre compresa tante volte in numero determinato nella parte maggiore; e più che i numeri sono semplici, maggiore sarà l'armonia. La semplicità eziandio contribuisce alla bellezza per la stessa ragione. In somma il nostro intelletto gode, come i sensi, negli oggetti che lo occupano senza affaticarlo (*a*).

4. La perfezione che si trova nella bellezza è proporzionata alla comprensione umana, ed è quel grado che esclude ogni imperfezione che possiamo conoscere. Da questo nasce che la bellezza non sia cosa ugualmente conosciuta da tutti gli uomini, ma solamente da quelli di buono intelletto, da quelli che sanno conoscere la perfezione e che possono farsi un'idea giusta delle cose create e fatte dalle arti. Questa idea giusta dipende dalla cognizione del vero fine pel quale una cosa è fatta o dalla natura o dalle arti. Or come non si dà uomo, il quale possa conoscere tutte queste ragioni, perciò nemmeno si trova chi possa determinare le ragioni della bellezza in tutti i corpi, ed altre cose create. Ciò non ostante, per quelle poche cognizioni che abbiamo, si conosce sufficientemente che la bellezza non è cosa chimerica; e se le nostre cognizioni fossero maggiori, potremmo ancora determinarla. Ma per ora veniamo ad alcune prove che l'esperienza ci fa conoscere.

(*a*) I sensi sono quelli che si stancano, ma non l'intelletto, o sia l'anima intelligente per mezzo dei sensi. FEA.

5. Quali sono le proprietà e le qualità migliori dell' uomo? La grandezza, la forza e la leggerezza, parlando della sua figura; e noi chiameremo bello quell'uomo nel quale queste qualità si mostreranno intelligibilmente, e brutto l' opposto. Nella donna conosciamo altre qualità, e desideriamo ancora le forme diverse: così del fanciullo. Or quando vediamo, che la forma corrisponde alle proprietà che devono essere nella tal persona, e che queste, mediante la semplicità, si presentano sotto una sola idea; tutti gli uomini converranno che tal persona è bella, facilitando la nostra intelligenza e soddisfacendo la ragione. Al contrario, ogni parte soverchia rende deforme la persona; e più se una parte è mancante, e l'altra abbonda. Mi sarà forse domandato perchè una persona, che non è bella secondo le sopraddette ragioni, piaccia spesso più che un' altra, che più si accosta alla bellezza. Rispondo, che questo può provenire da molte ragioni; come dal poco intelletto di chi giudica; o pure che quella persona, la quale più si accosta al mio dire del bello, sarà mancante in qualche parte essenziale, come, per esempio, del buon colore, che nota la buona salute, o di altra parte essenziale. Ma, oltre di questo, può darsi che la bellezza anche perfetta resti alquanto fredda quando non è ajutata da qualche espressione che possa esprimere la vita. Questo si vede in una Venere al Vaticano, che resta insipida, benchè nella sostanza sia più bella di quella di Firenze in quanto alla testa (*a*).

(*a*) Intende della Venere, di cui riparlerà appresso nella lettera a monsig. Fabroni, e che mostreremo esser copia della famosa Venere di Prassitele a Gnido. FEA.

Il più bell'esemplare della bellezza che abbiamo è indubitatamente l' Apollo di Belvedere. In esso trionfa la semplicità de' contorni. Si può vedere in paragone del Laocoonte, il quale è assai più perfetto in quanto all'arte, ma la nostra intelligenza patisce nel mirarlo, se non è molto intendente chi lo guarda. Al contrario nell'Apollo l'occhio si pasce scorrendo quelle membra, nelle quali è tralasciata ogni cosa che interrompe la maestosa semplicità de' contorni; e solo nella testa è animato. Dopo l' Apollo la Venere di Firenze è la più bella figura. Ma ora è tempo che passiamo a parlare del secondo grado della bellezza, che è quella che io chiamerei bellezza di carattere, il quale è stato fatto dagli antichi secondo certe idee miste del bello e del significante.

6. Il bello, che io chiamo del carattere significante, è quello, il quale non è secondo la regola della bellezza più perfetta, ma regolata ad una idea seconda o di forza umana ordinaria, o di forza straordinaria, o divina, o altra simile idea; come, per esempio, è la figura di un Ercole, o pur quella di un Gladiatore (*a*). Allora tal figura non si deve graduare secondo il bello; ma secondo un'idea di forza, che l' esperienza che ne abbiamo ci ha fatta conoscere. Secondo quella idea è fatto l' Ercole di Farnese, il quale è bellissimo, perchè tutte le sue parti corrispondono ad una stessa idea, ma vengono ancora ajutate dalla grandezza della figura. Il Laocoonte medesimo non ha il carattere della

(*a*) Vuol dire del così detto Gladiatore della villa Borghese, di cui si parlerà meglio appresso. FEA.

maggior bellezza, essendo troppo caricato. E così sono la maggior parte nelle figure antiche, perchè poche volte si può far la semplice bellezza, la quale è già in certo modo un carattere; essendo che ogni espressione scompone le parti dalla loro regolarità e semplicità. Ma la parte che perde in bellezza viene compensata dal moto che esprime l'anima e la vita, parte essenzialissima per renderci chiaramente espressa la natura dell'uomo; e contribuisce per questa via ancora alla nostra intelligenza del rappresentato, e serve di bellezza ogni volta che l'espressione è giusta secondo la esigenza del soggetto. È necessario per avere una idea chiara della bellezza, che si trova nei monumenti antichi, di raffigurarsi il modo e la via per la quale gli antichi trovarono le regole del bello, che tanto trionfa nelle loro opere. È cosa certa che i primi artefici, i quali fecero immagini, le fecero senza alcuna idea di bellezza, ma solamente cercarono di mostrare per mezzo della semplice imitazione la figura di un uomo, di una donna, o altro animale. Le prime regole per far questo, erano prese sulla natura, non con una scelta, ma coll'idea semplice del modo, nel quale esisteva l'animale, o altro che si voleva rappresentare. Gli Egiziani restarono in quel grado senza passare oltre, impediti dal loro carattere poco proprio per le arti liberali; essendo portati all'estremo dello scientifico, o dell'ignoranza; trattando le cose o da mistero, o da cosa vile. Ma i Greci, nazione più temperata, e ajutati dai loro costumi, trovarono che gli uomini, più forti, più leggieri, e più abili agli uffizj umani, avevano anche certe forme nella figura,

che dimostravano la tale loro qualità. Allora le persone, che nell'apparenza mostravano più di quegli avvantaggi, o qualità, erano chiamati belli. Conobbero che la vecchiezza era una decadenza della natura; e perciò scelsero come per più bella l'età, nella quale l'uomo è arrivato alla maturità, o, per dir meglio alla perfetta formazione, avanti che gli umori cominciino ad inaridire. Fu dunque la ragione, e non il capriccio, che a questi fece scegliere la sagoma della bellezza nel modo, di cui ammiriamo i vestigi ne'monumenti di scultura che ci rimangono. Avendo inoltre bisogno di esprimere anche le qualità interne dell'uomo, la filosofia fece loro conoscere che la temperanza, o moderatezza, era una delle più belle virtù, poi la fortezza, ec. Così, parte per esperienza, e parte per paragone, espressero queste qualità nella figura per mezzo della semplicità e scioltezza delle forme e degli atti, e con questi comunicarono la loro idea ai riguardanti di tali opere.

7. Avendo poi da rappresentare le loro divinità, presero l'idea della più bella figura umana; ed aumentando in essa più o meno, secondo il soggetto, or questa, or quella qualità delle suddette bellezze fecero il bello ideale che sorpassa quello che si può vedere o trovare nella natura. In questi soggetti tralasciarono tutto quello che dimostra le qualità mortali dell'uomo, come sono le vene, le rughe ed altre simili cose; siccome si vede nelle loro figure di Giove, nel quale mai non si vede segno di vecchiezza, ed ha soltanto la barba, che serve per dargli un'aria più veneranda ed uniforme all'idea che ne danno i poeti di padre degli Dei.

8. Così grado a grado si aumentò la varietà nella bellezza, finchè al fine arrivarono a fare variatissimi caratteri. Per rendere questi intelligibili, osservarono in qual modo l'uomo si scomponga dal suo stato naturale nell'ira, nel diletto, ecc.; ed allora supposero che l'uomo di natura portato all'ira o al piacere, avesse le tali parti per natura, senza moto accidentale, disposte come se fossero quasi in moto continuo o alterate dall' abito. Per esprimere certe qualità, come virtù o vizj, conobbero che nella natura certi animali hanno delle inclinazioni determinate o delle proprietà certe. Diedero perciò agli uomini certe somiglianze dei bruti (*a*); ma con tutto ciò evitarono sempre il deforme, e mantennero sempre lo stile della bellezza, facendo ogni cosa nel modo più semplice. Perciò molti moderni ignoranti tengono lo stile antico per molto freddo; ma questi medesimi sono costretti a concedere ai Greci la bellezza e la nobiltà.

9. Forse, caro amico, desiderate che io determini il giusto segno della bellezza; ma questo non è possibile farlo in iscritto; perchè avendo io determinato che la bellezza sia una certa disposizione delle cose percettibili che racchiude insieme la perfezione e la piacevolezza; necessariamente muta in ogni soggetto; mentre muta la ragione, secondo la quale la cosa si giudica perfetta; e la parte della

---

(*a*) Intorno a queste somiglianze de' bruti date agli uomini e anche alle divinità, si veda il Winkelmann che ne tratta con qualche distinzione. *Storia delle arti del dis. Tom. I, lib. IV, cap. II, pag.* 286 *e seg.* FEA.

piacevolezza che c'è nel bello, dipende molto dalla forza del giudizio di chi lo riceve. Per questo sarà sempre incerto l'effetto del bello, quando debba essere giudicato da un ignorante; e l'uomo che non ha idea della bellezza, altro non fa che confessare che egli è incapace di giudicare delle cose, nelle quali altri trovano bellezza. Questo succede per mancanza dell'intendimento delle ragioni, secondo le quali la cosa percettibile debb'essere giudicata perfetta. Senza di ciò non può nemmeno avere il godimento che proviene dall'intelligenza. Non nego però che ci siano molte persone, le quali sentono perfettamente il bello senza conoscerne le ragioni; ma questo deriva dall'avere il tal uomo le disposizioni da potersene rendere intelligente: chi poi non sente la bellezza, mai non potrà intendere le cose nelle quali essa è, Se mai queste mie ragioni vi portassero all'idea di credere che la bellezza fosse cosa incerta, come la piacevolezza, vi prego di farne questa distinzione: che la bellezza è sempre indivisibilmente nella cosa, tantochè resta nella disposizione di perfezione secondo il suo fine, e in tutto uniforme e di ragione semplice, cioè intelligibile; e come il sole non perderebbe la sua luce ancorchè tutti gli uomini fossero ciechi e non la vedessero; così è ancora della bellezza, benchè gl'ignoranti non la trovino: ma la piacevolezza è un effetto, in paragone, come il suono che non è nello strumento; ma nasce solamente allora che questo strumento si tocca. Così fa la cosa che piace, quando qualche nostro senso si rincontra con essa, che poi piace per il dolce moto che produce in noi. Ma per far

questo non è di necessità che la detta cosa sia bella nè buona, ma solamente che sia proporzionata ai nostri temporanei bisogni. Che se alcuno volesse dire che io confondo la bellezza con la perfezione, risponderei che la perfezione si può trovare eziandio nelle cose assolutamente spiacevoli, ed è comune ancora alle cose, le quali non hanno alcuna proporzione nè apparenza che renda intelligibile la qualità buona della materia, o altra cosa che vediamo.

10. Confesso che io non sono capace di dare altra definizione della bellezza diversa da quella che ho dato, cioè la perfezione resa piacevole alla ragione dalla intelligenza. Ma se vogliamo ricercare quali cose siano capaci di bellezza, dirò che tutte le cose che si possono vedere e udire, possono esserlo; non avendo perciò bisogno che di una buona disposizione delle loro parti, mediante la quale il tutto si renda intelligibile al nostro intelletto senza faticare esso nè i nostri sensi. Tutte le cose che non possono essere percepite da quei due sensi, sono incapaci di bellezza, e possono solamente essere chiamate buone e non belle. Due parti della natura possono essere vedute e udite, la quantità e la qualità: la quantità si vede immediatamente; ma la qualità comparisce soltanto dopo l'esperienza fatta mediante gli altri sensi, secondo me, principalmente del tatto. L'udito riceve soltanto i suoni immediatamente, i quali sono pure una quantità di aria percossa. . .

PENSIERI

SULLA BELLEZZA (*a*).

1. Il trattare della bellezza è soggetto difficilissimo per la difficoltà di dividere e distinguere la bellezza dalle cose belle, e mostrare chiaramente che cosa essa sia nel senso generalissimamente preso, ecc. Parmi anche impossibile farne un trattato, se uno non s' intende delle cose belle, e allora sarebbe opera infinita.

2. Questa definizione: *La bellezza è quella modificazione inerente all'oggetto osservato che con infallibile caratteristica, quale al medesimo apparir deve allo intelletto che compiacesi in riguar-*

(*a*) Questi, che ho così intitolati, non sono altro che tante postille o note scritte da Mengs su di un esemplare del *Saggio sopra la Bellezza*, stampato in Roma nel 1765 in 8, di cui si parla qui in avanti, *pag.* 166, comunicatomi dal sig. cav. Ratti, pittore genovese di molto merito, di cui meglio si parlerà in appresso. Benchè in essi, come nelle altre opere precedenti aggiunte in questa edizione, vi siano delle cose che pajono ripetizioni e poco digerite; ciò non ostante l'esser dette sempre in un altro aspetto e con qualche nuova riflessione, mi ha fatto determinare a non lasciarle perire. Avverto per altro che sì questi pensieri come i due antecedenti frammenti sono stati scritti da Mengs circa il tempo in cui scrisse il Trattato sulla Bellezza. FEA.

darlo tale gliele presenta: è troppo ristretta, riguardando solamente gli oggetti visibili. Dunque tratta al più delle cose belle, non della bellezza.

3. Sarebbe necessario distinguere il bello dal piacevole, mentre anche questo resta approvato dall'amor proprio. L'amor proprio non può mai essere origine della bellezza, che è una qualità aderente all'oggetto bello e non qualità di chi l'ammira. Esso non è altro che quel che io chiamo giudizio relativo a noi medesimi, e che è inseparabile in noi.

4. La bellezza è nata insieme col mondo, e nella natura vi è l'idea di essa. Ma la bellezza nelle cose prodotte dall'uomo ha avuto la sua origine dalla imitazione delle cose naturali, eseguite poi nel modo più semplice; col qual mezzo, divenute più facili ed appropriate al nostro intelletto, hanno acquistato quel chiarore che ce le fa dir belle.

5. La figura umana è sempre stata il prototipo dell'applicazione degli artefici, pittori e scultori, non per altra ragione, se non per essere l'oggetto più interessante, e, al nostro intendere, anche più nobile.

6. La varietà è sempre necessaria per rendere piacevole sensazione; ma non è caratteristica della bellezza o al più è un accidente. Al contrario l'attributo essenziale di essa è sempre la semplicità; poichè niuna cosa può essere bella se non dà un'idea chiara del suo essere. Dunque la varietà è piuttosto un impedimento.

7. L'unità che contribuisce alla bellezza, è quella della idea della cosa; come sarebbero molti alberi, che tutti insieme danno un'idea semplice di un bosco o di un giardino, ecc.

8. L'ordine, la simmetria e l'armonia sono causa di bellezza per la stessa ragione; cioè perchè riducono la varietà ad una sola idea, per mezzo della quale si facilita l'intelligenza. L'ordine è appropriabile alle cose naturali, alle quali l'uomo, o l'arte non aggiunge se non che una certa disposizione, come dissi degli alberi, per produrre una sola e semplice idea. La simmetria appartiene agli oggetti che in sè hanno misura necessaria per il fine, per cui sono fatte, sia dalla natura stessa, o dall'arte. Tale è, per esempio, la simmetria degli animali, ne'quali un membro della dritta deve essere uguale all'altro della sinistra, ecc. Così parimente di una fabbrica, ove i membri che costano di ragione uguale devono essere simili fra loro; e finalmente è necessario che fra due parti uguali vi sia un mezzo, senza del quale non vi sarà simmetria; e questa cagiona bellezza per la stessa ragione detta poc'anzi; cioè, perchè riduce le cose diverse ad una idea semplice. Intendasi però che differisce dalla proporzione, la quale consiste nella porzionalità che ha la parte del tutto, e questa ancora è bellezza. L'armonia appartiene propriamente agli oggetti udibili o visibili; e consiste nella proporzione della forza o durata della parte minore con la maggiore; cioè quando la minore entra nella maggiore, in proporzione più semplice, allora è bella; come uno a due, ecc., senza lasciare delle idee incerte.

9. La semplicità nelle arti non si conseguisce con la imitazione della natura; anzi dipende assolutamente dall'arte; poichè non si acquista per altro mezzo, se non mediante la distinzione delle

più necessarie per la caratteristica di ciascheduna cosa, che si vuole far tornare alla memoria del riguardante; e per fargliela trovare più bella che quella simile della natura, bisogna accrescerle la semplicità per mezzo di una maggior chiarezza, mediante la quale se gli renda più comprensibile.

10. Non si deve confondere il leggiero e facile, col semplice. La semplicità non ammette sprezzatura alcuna; anzi richiede esattezza e diligenza, come le stesse opere del gran Raffaello e dei Greci. Di quella facilità lodata dai mezzi conoscitori, sono al solito dotati gli ammanieratori e i semplici naturalisti.

11. L'amor proprio solamente può entrare nelle cose relative ad un uomo, o ad un altro in particolare; ma l'idea della bellezza nasce in noi quando crediamo che la cosa che noi ammiriamo sia tale, che tutti gli uomini debbano convenire a lodarla; poichè non nasce dal semplice piacere che ci dà, ma dalla conoscenza della perfezione dell' oggetto da noi creduto mezzo convincente per essere da tutti lodato.

12. Non è altrimenti vero che la norma della bellezza sia poco variabile; mentre sono infiniti i caratteri, anche limitandomi alla sola figura umana; e più ancora i modi, con cui li rappresentiamo sotto diversa vista, in diverse passioni ed accidenti.

13. La bellezza disaggradevole appartiene all' opera, e non al soggetto: ed è quasi abuso il chiamare bella una tal opera, non essendo, a parer mio, degno del nome di bello se non che il nobile e il grato quando ci viene presentato ai sensi sotto l' aspetto più semplice, e conseguentemente più chiaro al nostro intelletto.

14. Io sono per credere che si dia la bellezza assoluta; anzi, che non ve ne sia altra propriamente detta; mentre quella che da alcuni viene creduta bellezza relativa non è che piacevolezza, la quale dipende da una pura relazione, che la cosa percepita ha colle inclinazioni del percipiente: e siccome gli uomini sono infinitamente diversi di faccia; così lo sono ancora d'inclinazioni; e conseguentemente di gusto e di giudizj Credo altresì che la varietà de' pareri sopra la cosa bella nasca, perchè quella tal cosa non sia perfettamente bella, ma contenga solamente una bellezza condizionata; ed in questo caso non può approvare la detta cosa altri che colui che ha imparato a fare astrazione dalle idee dispiacevoli per godere delle parti belle. Se un soggetto sarà perfettamente bello nel tutto e nelle parti, non comparirà mai al contrario; ma solamente sarà maggiore o minore il piacere, che occasionerà nelle persone: come, per esempio, il bellissimo gruppo del Laocoonte è senza dubbio l'opera più perfetta che ci resti degli antichi Greci; ma essendo alquanto orrido il soggetto, piacerà disugualmente, e non godrà della bellezza di quest'opera sublime se non quel tal uomo che sa entrare nelle ragioni dell'arte, o che abbia acquistato, o per costume o per natura, un genio alle espressioni forti. Non succede lo stesso coll'Apollo di Belvedere, nè con la Venere de'Medici, che piacciono a tutti; perchè in essi è bello il soggetto e il modo con cui è espresso. Non dovrebbesi dunque accusare il riguardante quando nega il suo voto ad un'opera, il cui soggetto è dispiacevole per lui. A molti non curanti del

mistero, piacerebbe forse più di vedere dipinto dal gran Raffaello un Consiglio degli Dei gentileschi, nel quale fossero espressi con la bellezza da sperarsi da tanto artefice i tali variatissimi caratteri, che di vedere la tavola della Trasfigurazione. Conchiuderò dunque che la bellezza è qualità assoluta, propria solamente agli oggetti piacevoli non ad un uomo, ma a tutti in generale, ed allorchè questi tali oggetti ci vengono presentati ai sensi nel modo più semplice.

15. Tutti i nostri giudizj sono relativi a noi, nè possono essere altrimenti. Ma non perciò diventano relative le qualità essenziali dell' oggetto, sopra del quale facciamo il giudizio. Al più potremo dire relativo il piacere o dispiacere che tale oggetto causa a noi. Perciò credo che quando diciamo che la tal opera è bella relativamente agl' intendenti, non sia con altro fine, se non perchè si crede che quel tale, che ciò dice, sia giudice poco capace; come più volte è succeduto a me medesimo parlando di cose, delle quali non potevo essere giudice. Ho creduto dover appoggiare la mia opinione coll' intelligenza altrui.

16. Quando s'intraprende qualche opera, sempre si desidera di acquistare applauso. Ciò non ostante ogni autore prudente deve considerare che pochi sono i soggetti che, trattati anche a perfezione, possano ottenere l' applauso generale; e che volendo cercare questo con troppo studio, resterà spesso disturbato. Perciò conviene considerare la natura del soggetto, di cui si pretende trattare, se sia grazioso, crudele, terribile, soave, sacro, profano, virtuoso, o lascivo. Allora si deve procurare di pia-

cere alle persone che forse vorrebbero trovarsi rappresentate fra quelle, nè dolersi se ad altro non piace. S. Filippo Neri provava una straordinaria compiacenza nel guardare il quadro della Visitazione, dipinto dal Baroccio nella chiesa Nuova a Roma; e benchè egli fosse un santo di sano giudizio, non gli sarebbe piaciuta nè la Leda, nè la Io del Correggio (*a*): sicchè la più perfetta esecuzione non basta; e allora direbbe bene chi dicesse, che tal opera è bella secondo quelli della facoltà, cioè quelli che sanno ammirare il modo con cui è espresso il soggetto. Ma siccome fra gli uomini vi sono certe classi differenti come di stato, così anche di spirito, non possono piacere a tutti egualmente le nostre produzioni. L'uomo volgare vuole che la cosa gli faccia piacere ai sensi; quello più di spirito vuole che gli ecciti delle idee, e il dotto vuole che ogni cosa sia fatta con ragione (*b*).

(*a*) Di questi due quadri del Correggio, amendue di soggetto lascivo, ne parlerà a lungo il nostro autore in appresso nelle Memorie concernenti lo stesso Correggio. FEA.

(*b*) Ho poste tutte insieme queste diverse operette come relative all' argomento tanto favorito al nostro autore della Bellezza; e per la stessa ragione vi ho posta anche la lettera, benchè, secondo la divisione che ho fatta di tutte le opere che do in questa edizione, avesse dovuto aver luogo fra le lettere in appresso. L' aver tutte seguite le cose che appartengono ad una stessa materia è molto meglio. Così il lettore può agevolmente combinarle, e, secondo il suo modo di leggere e d'intendere, farvi quelle riflessioni che crede, e farne come una specie di estratto, per vedere in un

aspetto diverso, e forse più unito, tutto il modo di pensare dell' autore. I metafisici, e gli eruditi troveranno molte cose da criticarsi, confuse, senza analisi e false; ma si compiaceranno di menarle buone ad un artista che scrive principalmente per gli artisti, i quali d'ordinario non conoscono metodo, e non hanno moltiplicità di cognizioni scientifiche, nè profondità in esse. Perciò mi sono astenuto dal rilevare maggiori difetti nelle suddette opere, per non annojare tali lettori; e riguardo ai metafisici, perchè hanno altre opere più analitiche da consultare se vogliono. Lo scopo principale di chi leggerà le opere di Mengs, dovrà essere l'arte, e tutto ciò che la riguarda praticamente. Secondo questo aspetto vi si troveranno infinite cose che non si trovano in altri scrittori, e che non s'insegnano volgarmente. FEA.

RIFLESSIONI

SOPRA I TRE GRAN PITTORI

RAFFAELLO, IL CORREGGIO E TIZIANO

E SOPRA GLI ANTICHI (*a*)

INTRODUZIONE.

Raffaello è incontrastabilmente il primo tra i pittori più grandi, non per essere egli stato più ricco degli altri in possedere maggiori quantità di

(*a*) Il titolo di queste Riflessioni potrà indurre taluno a credere che sieno una ripetizione di quanto Mengs ha detto nel Trattato della Bellezza, proponendosi egli qua e là il paralello de' tre gran pittori, Raffaello, Correggio e Tiziano. Certamente l'oggetto è lo stesso; ma il lettore lo troverà disimpegnato con tanta novità, estensione e dottrina, come richieggono principj sì grandi, che non perderà il suo tempo nel leggerlo. Mengs lo fece per sostituirlo al suddetto Trattato della Bellezza, quando pensò sopprimere l'impressione, come si può vedere nelle lettere di Wink.

Il manoscritto da cui si sono tratte queste opere è un laberinto pieno di ripetizioni, e mancante di molte parti essenziali. E per quanto siasi procurato d'ordinarlo e dilucidarlo, non si è potuto ridurlo ad un metodo esatto e preciso. Si avrebbe dovuto alterarne tutto il contesto, e perciò togliergli il maggior pregio che è

parti perfette nella sua professione, ma per averne posseduta la qualità più importante; poichè componendosi la pittura di disegno, di chiaroscuro, di colorito, d'imitazione, di composizione e d'ideale, è certo che Raffaello possedè il disegno e la composizione in alto grado e l'ideale sufficientemente; mentre il Correggio si rese eccellente soltanto nel chiaroscuro e nel colorito, e Tiziano riuscì egregio solo nel colorito e nella imitazione della natura. Onde Raffaello si può dire il più stimabile, perchè possedè le parti più necessarie e più nobili dell'arte: il Correggio possedè le più amene e più incantatrici: Tiziano si contentò della pura necessità, che è la semplice imitazione della natura.

CAPO I.

Regole generali per giudicare del merito de' pittori.

1. Per conoscere il merito de' professori d'un'arte o di una scienza, è necessario conoscere a fondo la medesima scienza o arte. La pittura ha differenti parti sì in generale come in particolare. Alcune sono sì essenziali che senza di esse niuno può chiamarsi pittore; altre rendono il professore più pregevole e più distinto, o comune e triviale.

2. La qualità più necessaria è la imitazione di

---

lo stile originale dell'autore cui si è lasciato parlare il suo linguaggio, affinchè riesca più istruttivo, malgrado le sue ripetizioni, le quali per altro vertono sopra punti d'importanza e pei pittori e pei dilettanti. AZARA.

tutte le cose che si possono concepire e rappresentare in un momento. La seconda consiste nell'ideale, cioè nella rappresentazione delle cose, di cui non si hanno originali: onde il pittore le ha da rappresentare secondo che le ha concepite nel suo intendimento, senza che gli sieno passate per i sensi. Per giungere al primo grado, il quale non è che della semplice imitazione, basta aver l'occhio giusto da non ingannarsi negli oggetti che si veggono e si osservano per copiarli. Per l'ideale si richiede molto talento e immaginazione grande.

3. Questa ultima parte non ha potuto subito, quando incominciò la pittura, giungere al punto cui è pervenuta dopo; per la semplice ragione che essa è la perfezione dell'arte, e niun'arte può essere perfetta nel suo principio.

4. Queste due qualità, che formano, per così dire, due specie di pittura, ne comprendono fino le più piccole parti. Mi spiego con un esempio: un pittore della prima specie, cioè di quelli che non fanno che il mero necessario, farà una testa o una mano ad una bella figura, ma la farà con tutte le piccole imperfezioni che ordinariamente si trovano nella natura; nè saprà scegliere il meglio tra il buono per fare un'opera che si accosti alla perfezione ideale. All'incontro il pittore di alto grado prenderà dalla natura il bello solo, scartando l'imperfetto e il difettoso, e scarterà anche le parti belle, quando non si accordano bene le une con le altre, come un corpo carnoso e forte con mani fine e magre; un petto di donna bello e grande con un collo sottile e scarno, ecc. Ciascheduna di

queste parti può esser bella da per sè; ma produce cattivo effetto unita con altre non corrispondenti, benchè la natura faccia spesso di tali unioni.

5. Quindi io conchiudo che il primo non sarà che un artefice abile; ma il secondo deve essere un filosofo, un profondo conoscitore delle cose naturali; e siccome non si può giungere a questo ultimo grado senza esser passato nel primo, risulta manifesta la superiorità dell'uno su l'altro.

6. Per arrivare dunque alla perfezione della pittura, bisogna primieramente avvezzar l'occhio alla maggiore esattezza, per mettere poi in pratica le regole dell'arte e rappresentar tutte le cose: questo è il fondamento. In secondo luogo è necessario assuefar l'occhio al buono per segregarlo dal cattivo, distinguere il bello dal buono, e il perfetto dal bello. Il terzo requisito è il valutar le ragioni per cui una cosa sia più bella d'un'altra e perchè sia di un altro modo e non altrimenti; il che non si può acquistare senza buon talento e giudizio, nè senza certi studj che in qualche maniera escon fuori de'limiti della pittura, o almeno sono banditi dalle scuole pittoriche de'nostri tempi; poichè vediamo ridotta questa nobil professione quasi ad un mestiere meccanico, inculcandosi continuamente che si può apprenderla a forza di pratica a un di presso come il calzolajo insegna al suo garzone a fare scarpe; così a forza di far quadri si pretende diventar pittore.

7. Io esorto sempre gli studiosi della pittura a considerarla come un'arte liberale, composta ugualmente di meccanismo e di scienza, affinchè così conoscano quanto sieno vasti i suoi limiti. La grande

diversità che si osserva nel merito di tutti i pittori anche più eccellenti, dipende dalla maggiore o minor dose che ciascun possiede delle due suddette qualità, e del grado della lor perfezione. Coloro che hanno più meccanica che scienza, sono grossolani imitatori della natura, come sono i pittori olandesi. Quelli che si limitano soltanto all'ideale, non saranno mai altro che schizzi, nè potranno terminar niente, perchè manca loro la meccanica sì necessaria al compimento. Potrei addurre in esempio il Pussino, per riprova di questo inconveniente, e Raffaello, per la unione della meccanica e della scienza.

8. La parte ideale è nondimeno tanto più nobile della meccanica, quanto lo spirito è superiore al corpo. Il Netscher, Gerardo Dou, e il Mieris hanno portata la imitazione ad un grado insormontabile. Raffaello non conobbe l'ideale come il Pussino; ma quella parte che ne possedette, seppe meglio unirla con la imitazione. Nella imitazione Gerardo fu superiore a Raffaello; ma questi la combinò meglio coll'ideale, la nobilitò; onde nel totale ha superato i due più eccellenti ne'due estremi.

9. Con questi principj è facile giudicar del merito de'pittori, poichè tra due uguali, uno nella imitazione, l'altro nell'ideale, è giusto preferir l'ultimo al primo; e se un terzo unisce le due qualità, egli sarà il più stimabile come quegli che possiede interamente l'arte, e potrà chiamarsi grande artista.

10. Io ho detto che un pittor meramente ideale non farà che schizzi senza conclusione: ora soggiungo che se mai si desse un sì fatto pittore,

egli sarebbe poco stimabile, sarebbe un pittore da sogni. Quando però ho detto che il Pussino faceva cose abbozzate, ho inteso dire che egli ha ecceduto nell'ideale, portandolo fino nelle forme di una mano e d'un piede, e che, assorbito nell'idea, lasciava queste parti senza finirle e condurle alla perfezione del naturale, ma non era interamente ignaro della imitazione, e perciò egli è uno dei pittori di gran merito.

§ 1. *Esame generale sopra Raffaello.*

11. Ho già detto che il primo e il miglior pittore, dopo il ristabilimento dell'arte, è stato Raffaello perchè prima di lui niun altro aveva possedute le parti nè in quantità, nè in qualità al pari di lui; e dopo non è stato da verun altro pareggiato. Il mio scopo è ora d'osservare per quali mezzi egli sia pervenuto a tanta eminenza, e come debbasi fare per imitarlo.

12. Raffaello nacque in Urbino nell'anno 1483 da un padre pittore; e in ciò ebbe fortuna, poichè un padre insegna naturalmente la sua professione con più amore e con più cura a' suoi figli che agli estranei; onde Raffaello fu sicuramente educato nella sua arte con la maggior attenzione. Quando ei venne al mondo, altra massima non correva in pittura che la imitazione, e chi più imitava era il miglior pittore. Siccome questa qualità non si può acquistare senza grande diligenza e giustezza d'occhio, Raffaello apprese i primi rudimenti con queste buone massime, che sono le più necessarie a qualunque ingegno buono o me-

diocre, perchè questi almeno giungerà a conseguir la imitazione, e l'altro passerà oltre.

13. Poca fatica durò Raffaello in queste istituzioni, sì per la perspicacia del suo ingegno, come perchè ciascuna parte sola è sempre più facile ad apprendersi e specialmente la imitazione, che è quella che più si manifesta ai sensi. Suo padre Giovanni Sanzio lo pose a studiare sotto Pietro Perugino, per apprendere la pratica dell'arte che in sua casa non aveva occasione d'esercitare per mancanza di opere considerabili. Ben presto il discepolo uguagliò il maestro, perchè il forte di costui consisteva nella imitazione della natura, e Raffaello aveva ciò imparato da suo padre; onde non apprese dal Perugino che la pratica di dipingere a fresco, ad olio e a tempra: tutto questo dovette costargli pochissima pena.

14. Passò indi a Firenze, dove le prime cose che studiò, furono le opere del Masacci nel Carmine, e vi acquistò un poco di gusto dell'antico, lasciando lo stile delle pieghe rotte e corte del suo maestro. Non ostante non potè interamente disfarsi di quel gusto piccolo che avea sorbito nella educazione, benchè fosse già divenuto un poco più elegante.

15. Dovette andare in Urbino per la morte di suo padre, e sentendo ivi parlare de'cartoni di Michelangelo e di Leonardo da Vinci, fatti per dipingere a fresco nel salone del Consiglio in Firenze, ritornò a questa città; e avendoli veduti, e particolarmente quelli di Michelangelo, fece come le api che ricavano il mele anche da'fiori amari, poichè il Buonarroti poteva esser un rimedio troppo

violento per Raffaello. Quello stile gli servì non ostante per correggere il suo gusto trito e piccolo, e per abbandonare la sua meschina maniera; e siccome la grande precisione d'occhio che aveva acquistata dalla infanzia, lo faceva padrone del suo lapis per eseguire con facilità quanto voleva e quanto pensava; nè era esposto al pericolo che la mano errasse, come accade a noi altri in questo secolo, in cui si stima più il disegnare a tratti arditi e presto, che con verità e con esattezza; gli fu facile, dico, mutare stile e imitar quello di que' professori.

16. L'amicizia che allora ei contrasse con fra Bartolomeo da San Marco, gli fu molto utile per apprender da lui a dipingere come Michelangelo disegnava. Non ostante egli stimò di non seguirlo molto da vicino, per non tralasciare la scrupolosa esattezza che preferì sempre a tutto il resto. Ne prese per altro sufficientemente per ingrandire di molto il suo gusto, per dipingere con colori più fortemente impastati e in masse più grandi che non avea fatto fino allora. Lasciò a questo effetto i piccoli pennelli, sbandì il grigio dalle sue tinte, non tagliò più con le pieghe la forma del nudo che stava sotto, non le spartì più con piccoli tratti neri, conservò ne' panni lo stesso chiaroscuro che doveano aver le figure se fossero state nude; imparò in somma ad eseguire quel che fra Bartolomeo e il Masacci aveano ideato di buono.

17. Ritornato ad Urbino, vi spiegò subito il suo progresso, e mostrò il suo nuovo gusto in un quadro della Deposizione di nostro Signore, dipinto in una cappella. Fu invitato perciò da suo zio Bramante

a portarsi in Roma, dove gli fu commesso dipingere ne' nuovi appartamenti chiamati *di Borgia*, o *della Segnatura*. Egli v' incominciò, secondo gli scrittori, da' quattro tondi della soffitta, o sia della volta, ne' quali conservò ancora, come ben si osserva, molto della maniera di fra Bartolomeo. Ciò non ostante piacquero tanto che il Pontefice ordinò che si cancellassero le pitture di altri professori che aveano dipinte le muraglie, non potendo reggere al confronto di Raffaello.

18. Incominciò egli dunque a dipingere una delle pareti, rappresentandovi il Congresso de' Dottori della chiesa, o, come ordinariamente si chiama, il quadro *della Teologia*, con la Trinità in alto e con patriarchi frammisti con altri santi e con angioli. È questo il quadro più ammirabile, se si considera ciascuna parte da per sè; ma ben si conosce che Raffaello si trovò imbarazzato pel gran campo che aveva intrapreso e per l'attenzione laboriosa che richiedeva; poichè l' ardente desiderio di far bene lo fece cadere in alcune debolezze, nelle quali sogliono incorrere i più elevati ingegni per la brama di far cose straordinarie. Il tempo in cui vivea e la poca esperienza per la sua età, che non poteva essere che di venticinque anni, gli fecero risovvenire delle idee del Perugino; quindi trasse raggi di luce in rilievo d' oro (*a*), e v' infilzò angioli e cherubini con altre consimili stra-

(*a*) Non so per qual ragione il nostro autore dopo aver qui ripreso Raffaello, egli stesso facesse i raggi o corna d'oro macinato al suo Mosè nella stanza dei Papirj. FEA.

vaganze. Si potrebbe tuttavia scusar Raffaello per quel che accade a' giorni nostri; poichè noi vediamo dilettanti che non approvano se non quello che veggono accreditato coll'esempio di qualche pittore di fama; onde è probabile che i partigiani del Perugino non avrebbero lodata questa pittura se non l'avessero veduta ricca d'oro. Ma ognuno vede che questa non è una buona discolpa: a me basta mostrare il sentiero seguito da Raffaello per giungere a farsi grande come si fece.

19. Tutte le parti di questo quadro sono fatte con somma attenzione; e si vede ch'egli incominciò dal lato destro e terminò all'opposto. Le parti che sono verso quel primo lato, si osservano secche, dipinte però con diligenza e ben impastate di colori: quasi niente vi è stato ritoccato e vi si scuopre il gusto di fra Bartolomeo. Tale è fra le altre la figura, ritratto di Bramante, che accenna qualche cosa in un libro. Si vede che tutte le parti sono prese dal naturale, cioè copiate da disegni fatti sul naturale; ma quanto più l'opera avanzava, più si conosce il successivo progresso del suo buono stile, e si scorge che, superando ogni timidezza, operava con più libertà. Dal lato opposto, sopra la porta si vede nella figura che sta appoggiata, il suo vero e più bel gusto. È della stessa bellezza la figura più indietro che mostra qualche cosa. La parte superiore del quadro è finita con gran cura e ben colorita; ma si scorge chiaramente che questa maniera terminata e una grande imitazione della natura tenevano ancora in lui il luogo del bello ideale.

20. Nelle figure dell'ultimo suo stile ha supe-

rato ogni timore di far male. Si potrà restar convinto di quel che io dico, paragonando le prime con le ultime. Le prime sono d'un pennello timido, ma però molto lavorate. Non vi si scorge nè lo stile, nè le massime d'uomo consumato; poichè i contorni sono tuttavia d'un carattere indeciso e sembra ch'egli avesse timore d'*entrare* e d'*uscire*. Le pieghe sono ben finite; gli occhi sono grandi e belli, ma segnati con timidezza: tutto comparisce più bello da vicino che da lontano. All'opposto le opere del suo ultimo stile sembrano fatte con la maggior facilità. Vi si veggono alcuni tratti di prima intenzione, tali, quali restano impressi dal contorno del cartone: i panni sono meno finiti; ma fanno più effetto da lungi, perchè egli conobbe che la poca gradazione che prima dava loro, li rendeva invisibili mirandosi da lontano: avvicinò più i due estremi del chiaro e dell'oscuro; pose con più franchezza i colori de' contorni: si corresse della timidezza di *entrare* e di *uscire*, come d'un difetto che lo faceva sembrar freddo: si accorse che le piccole parti erano le prime a perdersi nella distanza e nell'aria interposta, e perciò era necessario ingrandirle nelle opere maggiori: abbandonò le inutilità, e apprese a distinguere il più o il men necessario; osservò che le ossa debbono rimarcarsi più delle pieghette della carne; che i tendini debbono essere più visibili di essa carne; che i muscoli in moto meritano più attenzione degli oziosi; la forza dei panneggiamenti non consiste in ciascuna piega da per sè, ma che quelle pieghe che si trovano nel mezzo di qualche massa chiara, non vogliono esser tagliate da

alcuno oscuro, nè sì decise come quelle che cadono sopra le giunture; che in generale si deve osservare in esse la riflessione della luce come in un grappolo di uva, in cui i grani esposti alla maggior luce la riflettono in maniera che fanno sparire quasi gli oscuri.

21. Chi vuol vedere tutte le suddette regole e i raziocinj nella più perfetta esecuzione, non ha che ad esaminare attentamente il quadro della Scuola di Atene, in cui Raffaello le ha poste in pratica con sovrana intelligenza.

22. Fin allora quel grand' uomo si era felicemente servito dello stile grandioso di Michelangelo per liberarsi del suo stile secco. Ma il gusto dei dilettanti di quel tempo, che non si contentavano della maniera saggia e prudente, con la quale egli aveva imitato tutto il buono di Michelangelo, unito alla passione che la nazione fiorentina aveva per il terribile, è stato cagione che Raffaello perdesse un poco del suo stile bello. Un uomo grande ha sempre l' ambizione di far la prima figura sopra i competitori. Raffaello, stimolato dagli encomj che si facevano a Michelangelo, procurò d' imitarlo anche più da vicino. Ma siccome ogni uomo ha un talento originale, di modo che ciò che per uno è naturale, diventa artifiziale e affettato in un altro; e l'arte manca sempre del fuoco e del brio che è della natura; così Raffaello perdè una parte del suo proprio merito nel volere troppo imitare il suo originale. Questo suo difetto fu subito rilevato al suo tempo; cosicchè la diminuzione del suo credito gli fece capire di aver dormito per qualche tempo, vale a dire, nel far il suo qua-

dro dell' Incendio di Borgo e della Disfatta dei Saraceni.

23. Risvegliatosi poscia più vispo e vivace, e come quegli che va ad una impresa dopo aver ben riposato, intraprese il quadro della Trasfigurazione che il card. Medici, nipote del Papa, voleva donare al re di Francia, Francesco I; e lo fece con tanto maggior impegno, perchè seppe che Michelangelo voleva contrapporgli fra Sebastiano del Piombo con un altro quadro, per cui faceva Michelangelo stesso il disegno. Raffaello se ne rallegrò molto, e diceva che il Buonarroti gli faceva così un favor grande, poichè lo credeva degno di competer con lui e non con fra Sebastiano.

24. In questo quadro Raffaello non è più quel pittor libero e ardito, che s'era veduto ne'freschi del Vaticano: non si espone a pericolo alcuno; niente toglie, o aggiunge alla verità; ne sceglie anzi il bello: spiega un nuovo grado di perfezione, e apre il vero cammino dell' arte.

25. Nel solo Raffaello si trovano i tre stili della pittura, che possono immaginarsi; poichè nelle sue prime opere egli era, come gl' inventori dell'arte, puro imitatore della natura, ma senza rappresentarla con la sua vera grazia. Nelle seconde, del suo miglior tempo, che sono quelle del Vaticano, e particolarmente nella Scuola d' Atene, ei ridusse il meccanismo dell' arte, e la imitazione della verità alle regole della bellezza, esprimendo con forza, e con ardire, padrone d' eseguire quanto il suo talento gli dettava.

26. Restò indi per qualche tempo addormentato dall' amor proprio e dalle lodi che riceveva; nè

vedendosi a fianco alcuno competitore, commetteva quasi tutte le opere a' suoi discepoli. Finalmente il suo ardente ingegno conobbe che doveva andar avanti; e siccome ciò non era possibile per la strada battuta, ne intraprese un' altra più sicura, ricercando una natura più perfetta di quella che avea fin allora seguita. Cercò più varietà ne'panni, più bellezza nelle teste, e più nobiltà nello stile. Perfezionò il suo chiaroscuro mettendolo più in massa; e non ostante ch' ei fosse un gran maestro, si ridusse nuovamente a farsi discepolo della perfezione. Il suo quadro della Trasfigurazione è una chiara riprova ch' egli aveva acquistato maggior idea del vero bello, poichè contiene assai più bellezza quell'opera che tutte le altre sue anteriori. L' espressione vi è più nobile e delicata, il chiaroscuro è migliore, la degradazione è più bene intesa; e finalmente il pennello è più fino, e ammirabile; poichè non si trova alcuna linea ne' contorni, come nelle sue opere antecedenti.

CAPO II.

Delle parti della pittura, e de' pregi e difetti di Raffaello.

§ I. *Del Disegno di Raffaello.*

27. Incominciò Raffaello con un disegno secco e servile, ma assai corretto. Apprese poi uno stile più grandioso, giammai però sì perfetto e compito come quello degli antichi del primo ordine; perchè non ebbe nel tutto la cognizione della vera

bellezza che possederono i Greci. Egli fu eccellente ne' caratteri de' filosofi, degli apostoli e nelle altre figure di questa specie. Le sue donne non sono abbastanza graziose, e si abusò in esse dei contorni convessi; il che le rende in un certo modo triviali, e d' un' aria grossolana; e quando volle evitar questo inconveniente cadde in un altro peggiore, nell'asprezza. Non conobbe la bellezza ideale, e perciò fu più eccellente nelle figure degli apostoli e de' filosofi che nelle divine; vale a dire, il suo disegno comprende tutti i contorni che si trovano nella natura, ch'egli imitava in tutto quel che faceva. Egli studiò l'antico principalmente ne' bassirilievi, e ne riportò un gusto più romano che greco. Nelle sue opere si veggono i più minuti andamenti dell'Arco di Tito e di Costantino co' bassirilievi di quel di Trajano. Di là egli prese il sistema di marcare principalmente le giunture e le ossa, e di mantenere il contorno delle carni più semplice e facile. I predetti bassirilievi non sono del gusto migliore dell' antichità, ancorchè sieno belli per la simmetria, e per i rapporti d'un membro all'altro. Per questo studio Raffaello intese meglio di qualunque altro pittore la proprietà de' caratteri e la relazione fra i membri. Egli fece delle figure in proporzione di sei teste soltanto, e pajono sì belle come se fossero di otto; il che dipende unicamente dalle buone massime di proporzione, benchè in generale non sieno le sue così eleganti come quelle delle statue greche, nè le sue giunture sì delicate come quelle del Laocoonte, dell' Apollo e del Gladiatore.

28. Si conosce anche lo studio che fece Raffaello

dell' antico; e quando questo gli mancò, gli mancò subito la imitazione, come si vede nelle mani, che non fece belle, perchè non ebbe modelli antichi, trovando ben di rado statue che le conservino. Fu anche più infelice nelle mani de' putti e delle donne, perchè la natura ne offre ben poche di belle, peccando per lo più in uno degli estremi, o molto grasse o molto magre. Io m' immagino che quel grand' uomo si fosse abituato a disegnar quasi sempre uomini fatti; poichè non seppe egli mai dare ai fanciulli quella morbidezza e quella carnosità di latte che lor la natura esige. Dipingeva i fanciulli come doveano esser quegli degli antichi, serj e riflessivi; e quando ne faceva alcuno per modello, si vede che non ne prendeva altro che la testa, senza però darle nobiltà alcuna, perchè senza dubbio servivasi per modelli di figliuoli di gente povera e plebea, come si osserva nel Bambino della Vergine della Seggiola, copiato sicuramente dal naturale; e ancorchè d'una fisonomia ben viva, manca molto di quella nobiltà e bellezza per potersi paragonare con gli elegantissimi di Tiziano. Nemmeno è sì grandioso e sì nobile come gli autori delle suddette statue; perchè non s'immaginò mai potersi dare cosa più grande del gusto di Michelangelo, il quale, cercando esser sempre grande, fu sempre grossolano, e uscendo per una linea convessa fuori de' limiti del naturale perdè il cammino per rientrarvi; e fissatasi in capo da giovane questa falsa idea di grandezza, la mantenne per tutta la sua vita, e non potè riuscire che caricato. Per questa ragione le opere di Michelangelo saranno sempre molto inferiori a quelle degli antichi del buon

gusto; perchè eglino sebben facessero una figura robusta e muscolosa, non la facevano mai pesante. Se ne vede l' esempio nell' Ercole di Glicone, il quale, malgrado di essere così grosso e d'una forma sì maestosa, si conosce benissimo ch' è una persona snella quanto un cervo, e quella che atterrò il leone nemeo, e che sostenne il mondo sopra i suoi omeri. Michelangelo non poteva col suo stile rappresentar cose consimili, perchè le sue giunture sono poco svelte, e pajono fatte soltanto per la positura in cui le impiega. Le sue articolazioni sono troppo risentite, le sue carni sono troppo piene di forme rotonde, i suoi muscoli di mole e di forma sempre uguale; il che occulta il movimento delle figure. Finalmente non si veggono nelle sue opere muscoli in riposo: vizio il maggiore che si possa dare. Egli sapeva perfettamente il sito di ciascun muscolo; ma non dava loro la sua vera forma. Nemmeno intendeva la natura de' tendini, mentre li faceva uguali e carnosi quasi da un estremo all' altro, e le ossa troppo rotonde. Raffaello prese tutti questi difetti, senza però giunger mai nella teoria de'muscoli, alla perfezione di Michelangelo: perlochè io conchiudo che bisogna studiare Raffaello ne' caratteri che gli son proprj, cioè nelle persone di un'età di mezzo, che non siano di una natura nè troppo robusta, nè troppo delicata; e ne' vecchi, e nelle complessioni nervose; perchè ne'più delicati è duro, e ne'più forti è un copista caricato di Michelangelo.

29. Raffaello immaginava ed esprimeva a maraviglia tutte le forme umane; ed io credo che se egli fosse vissuto nella Grecia quando essa era nel

suo più bel fiore, dove avrebbe vedute tante bellezze, sarebbe giunto al grado più sublime e uguagliatosi ai più celebri dell' antichità. Egli stesso confessa in una lettera scritta al conte Baldassare Castiglione (*a*), quando dipingeva la Galatea nella casa d' Agostino Chigi, detta ora la Farnesina, che essendo carestia di belle donne, ei si serviva di certa idea che gli era venuta in mente. Non dice di essersi saputo servire delle statue antiche; ma fa capire che cercava tutto il bello nella natura, e si fidava del suo buon talento per ritrovarvelo (*b*).

(*a*) Si legge fra le Lettere Pittoriche a pag. 116, vol. CVII, della *Biblioteca Scelta* di Opere italiane antiche e moderne, che si pubblicano da questa tipografia Silvestri - o più intiera fra le Lettere del Castiglione pubblicate in Padova dal ch. ab. Serassi l' anno 1769. *Tom. I, pag.* 173. FEA.

(*b*) Resta ora affatto fuor di proposito la critica fatta qui al nostro autore nelle *Memorie per le belle arti*, stampate in questa città (Roma) nell' anno 1785, nel foglio del mese di gennajo, *pag. VI.* Anche generalmente si è sbagliato nel criticare Mengs, perchè dice che Raffaello non conosceva l'ideale. Non si sono voluti leggere i di lui contesti per capire il suo vero sentimento, che è di dire che Raffaello, come altri pittori insigni per altre parti, non ha conosciuto l'ideale, paragonandolo con le altre parti, nelle quali è stato veramente eccellente, e coll' ideale degli antichi Greci. Si legga qui avanti *pag.* 153, e qui appresso al num. 90. Diceva bene Cicerone, *De Orat., lib.* 3, *cap.* 22: *Semper enim quacumque de arte, aut facultate quaeritur, de absoluta et perfecta quaeri solet.* Lo stesso giornalista nel mese di gennajo, 1786, *pag. VI*, in proposito del Parmigianino, sulla scorta del P. Affò che ne

Credo dunque potersi dedurre, che Raffaello fu poco imitatore dell' antico; e se pur si vuole che egli lo imitasse, si può convenire che imitasse il mediocre, e non già quello di alto gusto: Imitò gli antichi solamente nelle massime generali, e in quella parte che si può chiamare la pratica o la maniera, ma non nella loro bellezza e nella perfezione. Cercava nella natura le cose belle che avea scoperte negli antichi del secondo ordine, e con quelle massime si formò il gusto. Fu dunque eccellente in tutte le cose naturali, che trovò negli antichi, e quelle che in essi non trovò, non giunse a immaginarsele.

---

scrisse la vita, seppe scrivere in questi termini che si possono applicare al nostro autore: *Chi negò al Parmigianino il merito dell' espressione, non volle dire che affatto privo ei ne fosse; ma solo che, cercando con maggiore studio la grazia, minore ne impiegasse nel conseguire l'espressione. Quando si parla degli uomini singolari, succede bene spesso che in alcune parti essi si giudicano mancanti, non perchè non le possedessero, ma perchè non le portarono a quel punto di perfezione a cui le altre condussero. Questa idea, che pure dal Vasari fu espressa, quanti rimproveri avrebbe risparmiato a quell' istorico dai Lombardi, dai Veneziani e dai Bolognesi, se meglio fosse stata compresa!* Così diremo di Mengs, o piuttosto che egli si è spiegato chiarissimamente, e ne ha fatta replicata protesta in più luoghi, e non è stato letto, ma criticato dal detto giornalista e da altri che hanno voluto abusare della stessa citata lettera di Raffaello, per provare che egli dell' ideale *ne avesse una idea non ben sicura, perchè dettatagli più dal grande ingegno che dal raziocinio:* cosa di cui nè Mengs, nè altri forse hanno mai fatta questione. FEA.

30. Quanto io ho detto finora, si riferisce soltanto alle forme e non all'invenzione, nè all'espressione di cui parlerò in appresso.

§ II. *Del Chiaroscuro di Raffaello.*

31. Intendeva molto bene Raffaello dove e come dovea usarsi il chiaroscuro; ma non ne possedeva altra parte che quella che spetta all'imitazione, e niente conosceva dell' ideale. Qualche barlume di questo ideale si vede tuttavia nelle sue opere; ma si vede bene che è a caso e per vivezza del suo natural gusto, non già per effetto di metodo. Il sistema tenuto da Raffaello ne' suoi quadri è stato di raffigurarsi la sua storia e i suoi piani come se tutte le figure fossero vestite di bianco. Su questa supposizione ha distribuiti i suoi primi lumi dove ha creduto dovessero stare, e degradando di là fino al più lontano, li andava diminuendo; perciò vediamo ne'suoi quadri molti panni bianchi, o giallastri al davanti. Io penso che fosse massima di Raffaello e della scuola fiorentina il servirsi di colori molto chiari nel davanti de' quadri; perchè veggo che i Lombardi e gli altri buoni coloristi usarono sempre in quel sito colori puri, cioè rosso, giallo, azzurro, i quali per avvicinar gli oggetti sono più adattati de' bianchicci, perchè il bianco dà sempre un effetto d'aria ai colori e sbatte la loro vivezza. Oltre a ciò Raffaello avea un'altra massima anche più erronea, ed era di mettere un lume uguale sopra i panni che di lor natura doveano esser di color puro; cioè ch'egli avrebbe fatto un vestito azzurro, come in fatti lo fece nell'Apos-

tolo che sta a sedere nel davanti della Trasfigurazione, con lumi tutti bianchi; il che non è possibile stante le ombre e le mezze tinte sì forti, com'ei fece quello. E questo è quel che io chiamo inalzare i colori fin presso al bianco ne'lumi, e abbassarli fino a toccare il nero nelle ombre. La stessa regola osservava negli oscuri, incominciando a porne la maggior forza al davanti e degradandoli sino ad incontrarsi con i chiari. Questo metodo era molto di suo gusto, perchè dà più rilievo, e porta gli oggetti innanzi più che per qualunque altra pratica; poichè le parti che stanno davanti sono le più forti: ma questo è contro la proprietà e l'effettiva verità della natura, perchè un panno bianco non può mai farsi così oscuro, come lo ha fatto Raffaello, il quale per eseguire questa pratica ha dovuto trascurare quella de' riflessi, i quali contribuiscono tanto alla chiarezza ed alla grazia.

32. La surriferita pratica di Raffaello è meno impropria in un quadro piccolo che in uno grande; perchè in quello può essere poca la varietà del chiaroscuro, dovendo esser piccole le masse per fare avanzare o allontanare i piani e le figure; e per questa medesima ragione egli si vide costretto ad usar poca degradazione, perchè se ne avesse impiegata molta si sarebbe trovato nella necessità per la sua pratica di far le figure del secondo piano senza ombre e senza lumi, e in conseguenza senza forza e senza effetto.

33. Io non intendo però dire che Raffaello abbia ignorato intieramente gli effetti del chiaroscuro; dico solo che la sua pratica di disegnare e di far ve-

nire avanti per mezzo del bianco e del nero tutte le figure che il fertile suo ingegno gli suggeriva, lo distoglieva da questa parte facendolo pensar solo al disegno; e perciò non si veggono due abbozzi coloriti di sua mano (*a*); e se talvolta si mira nelle sue opere qualche bello accidente di chiaroscuro, proviene soltanto, come si è detto, dalla imitazione della natura.

34. Raffaello, secondo tutte le apparenze, abbozzava i suoi pensieri sopra modelletti di cera, per vedere l'effetto che facevano; ed io credo che i begli accidenti nell'Eliodoro e la massa del chiaroscuro nella Trasfigurazione derivino dagli effetti ch'ei copiò da' suoi modelli. Credo anche veder questo nella Scuola d'Atene e nella Teologia, dove si osserva che in quella parte, in cui i modelli hanno dovuto naturalmente produrre masse e ombre, ivi è un buon chiaroscuro; e nella parte opposta alla luce non evvi alcun accidente di questi. Accidenti in pittura diconsi tutte le ombre che non appartengono al tondeggiamento, nè alla degradazione, e che il pittore è in arbitrio di farle o non farle; come succede quando si vuole che una metà solamente d'una figura sia illuminata, oppure non lo sia punto, si suol mettergliene a canto un'altra

(*a*) Si crede che in casa Albani esista il bozzetto del quadro della Trasfigurazione, e lo asserisce anche il Winkelmann in una lettera al signor Usteri, in data dei 10 febbr., 1762, fra le sue stampate, *par. II*, *pag.* 89, ove lo dice una maraviglia dell'arte; ma il nostro autore lo credeva piuttosto una copia posteriore, perchè è finitissimo e leccatissimo: cosa che non suol farsi nei bozzetti e molto meno la faceva Raffaello. FEA.

che la privi di una parte di luce o di tutta; e siccome tali cose sono arbitrarie, si chiamano perciò *accidenti* perchè qui l'ombra non ispetta propriamente alla figura che la riceve da un altro corpo estraneo. Raffaello dunque non intese questa parte, nè ebbe del chiaroscuro che quello che dona da sè la pura degradazione; e quasi mi persuado che molte volte ei si contentasse di mettere in modello una sola parte del suo quadro, perchè anche nelle sue opere più grandi si veggono frequenti errori di chiaroscuro.

§ III. *Del Colorito di Raffaello.*

35. Non ebbe Raffaello nel colorito quegli esemplari che trovò nel disegno; e fu perciò costretto incominciare dall'imitare debolmente la natura, come accadde ai pittori che lo precederono; e avendo da principio dipinto a fresco, non potè imitar nemmeno esattamente la verità. Lo stesso avvenne al Correggio, il quale ne' suoi freschi non è sì vario nè sì trasparente come ne' suoi quadri ad olio, e non vi resta del suo proprio stile che la grazia e il bel chiaroscuro. Tiziano non potè avere alcuna varietà in questa maniera di dipingere; e se taluno volesse sostenere il contrario, io gli potrei dimostrare che in questa stessa maniera di dipingere Raffaello era più vario di Tiziano e del Correggio. Ma ritorniamo a Raffaello. Nella sua seconda maniera, che prese da fra Bartolomeo, egli ha miglior tono di colorito: non è sì bigio, e impasta meglio; ma è troppo uniforme: tutte le sue figure sono brune, e compariscono di pelle grossa e ordinaria. Questo gusto gli durò molto tempo e si potrebbe dire che non lo abbandonasse mai del tutto.

36 Quando egli incominciò a lavorare i freschi del Vaticano lasciò alquanto questa maniera, prendendone un'altra più finita, e, benchè timida, meglio variata, come si vede nel quadro della Teologia. Incominciò allora a immaginar delle carni, alcune bianche e altre più brune; delle tinte opache e delle altre trasparenti come si osserva nel Cristo e negli angeli che hanno carni più delicate che gli uomini; onde questo quadro è meglio colorito di quanti altri ei ne abbia fatti a fresco. Egli vi acquistò pratica e franchezza grande di dipingere: ma ne riportò confusione nel colorito, come si vede nella Scuola d'Atene. Si corresse poi un poco nell'Eliodoro, che colorì con più forza e con pennello più svelto; ma la delicatezza del colorito non gli riusciva ancora, restando assai grige le donne ed i fanciulli. Finalmente la grande attenzione ch'egli pose nel disegno, gli fece obliare il colorito nell'Incendio di Borgo. Si vede quindi Raffaello che trascurò le parti che guidano alla perfezione, e si applicò ad acquistar la pratica per disbrigar presto, la quale per altra parte gli apriva una strada più piana per la fortuna; e infatti egli visse più da principe che da pittore.

37. Ciò successe nel Pontificato di Leone X, che era molto indulgente e generoso con Raffaello, il quale adulava l'ambizione di quel Papa, suggerendogli magnifici progetti d'architettura per adornar Roma e restituirla allo splendore, in cui fu sotto gli imperatori romani (*a*). Queste occupazioni per

(*a*) Intorno a questi progetti di Raffaello e agli studj che faceva per riuscirvi, si legga ciò che ho detto col Winkelmann, *Storia delle arti del dis. Tom. III, pag.* 50 *e* 419.

le quali Raffaello dava a dipingere a'suoi discepoli cagionarono gran discapito alla pittura. Se ne accorge chiunque paragoni quello ch'ei fece in tempo di Giulio II, con quanto operò sotto Leone X. Per riparare in qualche maniera al pregiudizio da lui recato all'arte e alla sua stima, impiegò tutto l'acume della sua mente nella grande opera della Trasfigurazione.

38. In qualche parte di quest'opera si osserva un colorito molto buono; ma non è da per tutto uguale, e gli uomini hanno assai miglior colore delle donne. Vi sono delle parti non dipinte da Raffaello, come l'Energumeno col suo gruppo, dove vi si conosce il pennello timido di Giulio Romano. Le teste degli apostoli dalla parte opposta sono ridipinte da Raffaello, poichè vi si distinguono tutti i suoi ritocchi franchi e magistrali; ciò nondimeno v'è troppa uniformità nel tono del colorito, e le carni pajono dure e secche. Per massima generale egli usava poco i colori gialli e vermigli. Intendeva molto bene l'effetto che fa l'oscurità ne'colori, annichilandoli e convertendoli in grigi e nericci; e siccome non curava i riflessi, lavorava soltanto con chiari e oscuri coi quali componeva le mezze tinte; perciò elleno sono tutte grige: e poichè le carni fine richieggono più varietà che le ordinarie, quelle di Raffaello sono molto uniformi, e d'un colore triviale per la mancanza de' riflessi.

39. È stata disgrazia per la pittura che Raffaello nel suo buon tempo non abbia dipinto tutto di sua mano qualche quadro intero ad olio, e che li facesse abbozzar tutti da' suoi discepoli, e principalmente da Giulio Romano, che era d'un gusto natural-

mente duro e freddo, e d'un pennello timido, benchè liscio e finito. Dico disgrazia che Raffaello non dipingesse allora da per sè niun quadro: avremmo veduto quanto egli sapeva fare sul punto del colorito, poichè vediamo chiaramente nella Trasfigurazione, che le teste degli apostoli ridipinte da lui, le quali pel carattere ammettono pennellate vive e impastate, sono di un colore bellissimo. La testa della donna ch'è nel davanti del quadro, è molto grigia. Io credo che quando il quadro era fresco non fosse quella testa come è adesso, perchè avendola Raffaello ritoccata leggermente per conservare il liscio e il finito di Giulio Romano, il color sottile soprapposto non ha potuto resistere al tempo Nella stessa figura v'è una piccola correzione al dito grosso del piede, dove si scorge che per coprire l'errore dell'abbozzo bisognò impastarlo molto; e quel luogo è assai meglio dipinto, e colorito che il restante. La stessa correzione si vede nel pollice della mano scorciata dell'apostolo che sta il più avanti; e perciò quella parte resta anche meglio dipinta e conservata. Quello che io dico, si conosce meglio nel ritratto di Raffaello, che si conserva a Firenze in casa Altoviti, nel quale si osserva un gusto di dipingere rassomigliante più a quello di Giorgione e del Correggio, che allo stesso Raffaello nelle altre opere, nelle quali spicca solamente il suo disegno corretto a perfezione, e superiore a tutti gli altri pittori.

40. Non deve recar maraviglia che i quadri a fresco di Raffaello sieno di miglior colorito degli altri suoi dipinti ad olio. Eccone le diverse ragioni. Egli avea pratica di lavorare a fresco più che in

qualunque altra maniera. I colori di terra che egli adoperava, compariscono molto più belli a fresco che ad olio; e finalmente quella che è la ragione principale, ei non poteva servirsi dei suoi discepoli per abbozzare i suoi freschi, come faceva ad olio, in cui impiegò Giulio Romano, il quale abbozzò quasi tutte le di lui opere. Non può essere a meno che non si conosca l'abbozzo ne' quadri terminati, perchè se si mutasse interamente l'abbozzo, sarebbe inutile il farlo. Raffaello avea molte occupazioni, e l'inventare e il disegnar tante cose non gli lasciavano tempo per dipingere di propria mano i suoi quadri: onde non faceva in essi che quello che Giulio Romano non sapeva fare. Visse in oltre troppo poco per vedere l'alterazione che potevan soffrire le sue pitture; e perciò si contentava di ritoccarle leggermente, ma con diligenza, poichè io credo che non le lasciasse uscir delle sue mani che quando le stimava ben terminate. La pittura ad olio ha però l'inconveniente che il primo fondo trasparisce sempre quando l'umidità e il grasso dell'olio si è esalato; onde allorchè i quadri sono vecchi perdono il lustro dell'ultima mano, e lasciano scoprire i colori e i pentimenti che stanno di sotto.

41. Quindi io conchiudo che Raffaello seppe talvolta colorire molto bene, ma che non ebbe sufficiente pratica della pittura ad olio per passare per un gran colorista a fronte de' suoi contemporanei, il Correggio e Tiziano, i quali gli furono in questa parte molto superiori. Ciò non ostante il suo colorito è da preferirsi a quello di tutti gli altri pittori della scuola romana venuti dopo, e

nel fresco egli uguagliò e anche superò i migliori delle altre. Ma siccome questo genere di pittura è assai imperfetto, non credo doverlo giudicare in questo con rigore; e ad olio non fu sì eccellente da meritare ammirazione.

§ IV. *Della composizione di Raffaello.*

42. Fu nella composizione Raffaello non solo egregio, ma sorprendente. Questa è quella parte che gli fa l'onore più grande. Ei ne fu l'inventore non avendo avuto modello da imitare nè dagli antichi, nè da'moderni; onde si può dire ch'egli aggiunse alla pittura questa parte che gli antichi, secondo l'idea che abbiamo delle lore opere, non possederono con tanta perfezione; e se egli avesse posseduto il restante in grado così ugualmente eccelso, sarebbe stato senza contrasto il primo pittore del mondo.

43. La principal cosa che si vede osservare in un quadro è l'invenzione, cioè l'espressione della verità d'un assunto; e in questo Raffaello non ha avuto uguale. Niuna delle figure da lui poste nelle sue storie potrebbe servire in un assunto di differente espressione: il pensieroso, l'allegro, il malinconico, il collerico, tutti sono messi nella loro perfetta situazione; nè l'espressione è solamente in ciascheduna figura, ma il totale della storia co'suoi episodj corrisponde ugualmente alla passione della figura principale, spicca il suo gran talento nella maravigliosa varietà, con cui ha saputo dichiarare una stessa espressione, facendo talvolta servir molte figure ad un solo movimento e all'espressione di

un unico membro; e ciò non a caso, nè secondo l'apparenza del quadro, ma secondo la vera dignità e secondo la forza dell'espressione che si richiede.

44. Si vede ne'suoi quadri varietà di cose senza contraddizione; passioni violente senza affettazione e senza bassezza, manifestando l'espressione talvolta fino nel movimento d'un dito e nell'effetto che fanno le passioni ne' tendini de'membri. Egli sapeva impiegare e far belle, per le occasioni e per la maniera di accomodarle, molte cose che in molti casi sarebbero stati difetti. In somma tra un quadro di Raffaello e di qualunque altro pittore passa la stessa differenza d'espressione che sarebbe tra un Alessandro Magno o altro eroe; e un commediante che in un teatro lo rappresentasse: costui potrebbe fare studiatamente tutte le azioni e movimenti dell'originale; ma non certo sì naturali come l'eroe che opera per impulso. Questa diversità proviene dal non avere tutti gli altri pittori saputo trovare i giusti movimenti che l'anima produce nel corpo; nè hanno considerato che ogni estremo è vizioso, e che ogni azione portata all'eccesso è d'un uomo senza giudizio. In vece di persone sdegnate han fatto figure frenetiche; e quando han voluto significar la moderazione hanno rappresentati soggetti insensibili.

45. Questo mezzo sì difficile non può trovarsi che pel cammino seguito da Raffaello. Ma ciò è concesso ad un ingegno grande e filosofico che osservi, ponderi e rifletta alle cose; e tale deve essere quello del pittore, e non, come volgarmente si crede, quello pieno di fuoco. È falso che la pittura non richiegga che un ingegno vivace; essa

vuole una mente che sappia comprender bene le conseguenze e distinguere il buono dal cattivo; esige in oltre un cuor sensibile, in cui s'imprimano le passioni e le virtù. Tale era senza dubbio lo spirito di Raffaello; altrimenti come avrebbe potuto egli metter tanta varietà nelle sue composizioni? Doveva egli necessariamente aver la capacità di variar le sue proprie passioni e concepir con chiarezza l'azione che avea da fare una persona collocata in una situazione determinata, per saperla rappresentare in pittura. Lo spirito precede le azioni, e chi non ha prima ben immaginata una cosa non potrà mai dipingerla; e se lo farà per istudio e per artifizio imprestato da altri, dipingerà un corpo senz'anima, nè produrrà mai negli spettatori l'impressione necessaria per riscaldare la loro immaginazione al punto di rappresentarsi l'azione che si desidera.

46. A questo effetto Raffaello aveva una pratica sicura e totalmente diversa dagli altri pittori. Costoro mettono tutta la loro attenzione nel gruppo e nella composizione di ciascheduna figura secondo il contrasto e le regole dell'arte; ed egli incominciava dal divisare nella sua mente il fine della sua storia, e tutti gli oggetti secondo l'espressione generale: pensava poi a ciascuna figura in particolare; nè veruna disponevane senza esaminar prima bene la ragione di tutto quello che dovea spiegarvi, incominciando dall'ordinare nella sua positura naturale i membri che aveano da operare secondo la passione dell'animo, e lasciava più o meno in riposo quelli che non vi aveano parte. Egli osservava la convenienza e il carattere di ciascheduna

figura; sapeva che una persona virtuosa dovea mostrar moderazione; che un filosofo o un apostolo non si ha da muovere come un soldato; e finalmente sapeva con questi mezzi dimostrar la semplicità dello spirito, la divozione e le passioni interne ed esterne. Io chiamo passioni interne quelle che in pittura si debbono esprimere per le parti piccole e per i membri più leggieri, come gli occhi, la fronte, le narici, la bocca, le dita e tutte le estremità nelle quali risiede il primo movimento di tutte le passioni, poichè il loro eccesso non ammette moderazione: quando poi muovono tutto il corpo, allora io le chiamo esterne.

47. Era attentissimo Raffaello a non fare le azioni terminate: ciò accade quando l'uomo non può fare altra cosa. Per esempio, quando un uomo cammina, se ha terminato un passo, non gli resta da fare altro che ricominciarlo; e questa positura in un quadro non sarà un effetto così animato, come quella di un' altra figura rappresentata nell' atto di non averlo finito, perchè l'immaginazione dello spettatore si occupa ad idearsi che la figura lo vada a finire; e concepisce ancora, che non può restare là, come egli se l'immaginerebbe, se l'azione fosse già compita. Una persona che getti, prenda, o dia una cosa, farà miglior effetto in pittura, d'un'altra, la quale abbia già dato, preso, o gettato la tal cosa; perchè allora l'azione è già finita, e la figura resta senza occupazione.

48. Raffaello possedeva ancora quella occulta finezza, poco nota ordinariamente ai pittori, cioè la lodevole facilità, e l' apparente negligenza, sì difficile ad acquistarsi; come altresì l' arte di occul-

tare con abilità un membro, una mano, un piede, ec. Egli occultava tali cose non perchè non le sapesse far bene, ma a bella posta per non mostrare parti oziose, o che togliessero alle principali qualche bellezza; e talvolta occultava alcune parti soltanto per evitarne le brutte forme che ne sarebbero necessariamente risultate in quel determinato luogo.

49. Taluno si maraviglierà forse, che nella composizione io preferisca Raffaello a tutti quanti gli altri pittori. Ne adduco subito le ragioni, affinchè ognuno possa giudicarmi confrontando le mie idee con la verità.

50. La composizione è in generale di due specie. Quella di Raffaello è l'espressiva, e in essa potrebbe anche trovare il suo luogo il Pussino e il Domenichino. La seconda riguarda solamente l'effetto teatrale o pittoresco, cioè mette la sua principale attenzione a riempiere gradevolmente di figure un gran quadro. Di questo genere fu inventore il Lanfranco, e indi gran promotore Pietro da Cortona. Entrambi han lasciato alla posterità grandi esempi di tal gusto, il quale piace agli occhi di molti, ma per gl'intelligenti è una freddezza.

51. Io ho dunque preferito Raffaello a tutti gli altri, perchè egli faceva tutto con ragione; non cadeva mai in idee basse, nè prodigalizzava la stessa bellezza negli accessorj quando potevano distrarre l'attenzione dalla figura principale. Il Pussino incorse spesso nel difetto contrario, come ne fa prova la sua famosa Adultera; poichè questa sarebbe un quadro ben ordinario se gli si togliessero gli accessorj: il Cristo è assai malfatto; e potendo fare degli accusatori un gruppo di gente di considera-

zione, e rappresentare Cristo come un giudice divino, si vede che la sua principale attenzione è posta nelle persone più indifferenti del quadro. Nel Pirro il fondo e le figure le più appartate di là dal fiume, sono le cose più belle: lo sono anche i soldati sul davanti, mà in grazia del Gladiatore di Borghese replicatovi (*a*): le donne sono ordinarissime. In generale il Pussino trascurava le cose principali; e gli episodj della sua composizione sono l' unica cosa che si ammira ne' suoi quadri. Ei non avea le idee elevate di Raffaello: affettava erudizione, e fa sospettare d' aver composto alcuni quadri espressamente per far mostra di quello che avea veduto o letto negli antichi. Volendo dipingere un Davide, che fece cattivo, vi accompagnò una Vittoria sul gusto antico. Questo ci fa concepire un' idea poco vantaggiosa del suo giudizio e del suo genio, che certamente non era da paragonarsi con quello di Raffaello. Non avea nè la di lui nobilità, nè la di lui grazia: quando aspirava alla nobiltà, era freddo; e se voleva esser grazioso, diveniva piccolo e ordinario. Il suo Assuero è la stessa freddezza: Ester è bella, ma statua: il gruppo delle serve che la sostengono, è troppo simmetrico, e d'un'azione finita: le figure di fianco pare che abbiano imparato il loro movimento come i soldati l' esercizio, per mettersi tutte e due in ginocchio in un momento. Il Pussino è alla fine eccellente nell' espressione delle figure

(*a*) Di questa statua torno a dire qui, che se ne parlerà meglio appresso. Il quadro del Pussino si può vedere inciso in rame. FEA.

ordinarie e ne'caratteri bassi e violenti. I suoi fondi sono bellissimi; e tutta la sua eccellenza consiste in quello che può chiamarsi economia d'un quadro, cioè nell' immaginar bene il luogo dove succede l'azione, e dove stanno le persone, badando poco alla composizione di esse.

52. Il Domenichino avea molta espressione, e disegno; e questo era tutto il suo capitale. Ma l'espressione, ch'egli dava a tutte le sue teste, non si sa ben concepire di quale specie sia, se forse non è un' aria di timidezza che applicava a tutte, venisse o no a proposito; cosicchè è piuttosto una sua maniera che un'espressione Ciò conviene unicamente a'fanciulli, ne'quali è poca forza e varietà; e in questi il Domenichino ha del merito. Nelle altre figure egli è freddo e monotono. Molte delle sue idee sono basse e ordinarie, e tuttavia le replicava spesso, e avea degli assunti favoriti, che ripeteva continuamente. Si potrebbe finalmente dire che per avere una composizione perfettamente espressiva sarebbe stato d'uopo che Raffaello avesse composte le figure, il Pussino il fondo e gli accessorj, e il Domenichino i fanciulli. Dunque converrà ognuno in accordare a Raffaello la parte principale e la più eccellente.

53. Quanto è superiore la prima specie di composizione all'altra che io ho chiamata dell'effetto, altrettanto Raffaello è superiore ai pittori ch'hanno adoprata questa; perchè a tutti questi manca la principale e più essenzial parte della pittura, la verità. Eglino non interessano, nè occupano l'animo degli spettatori; e in qualunque assunto rappresentino le figure, e i caratteri, sono sempre gli stessi.

Consimili quadri non possono produrre niun buon effetto morale, che è il fine dell'espressione della pittura, la quale senza alcuna pena, anzi con diletto ci deve insegnare la virtù e farla fermentare ne'nostri cuori.

54. Taluno potrebbe dire che i pittori di macchine, come il Lanfranco e Pietro da Cortona, non possono assoggettarsi ad una esatta verità, trasportandoli il fuoco della composizione fuori de' limiti della scrupolosa esattezza Ma ognuno vede che non v'è meno obbligazione ad osservare la verità in una composizione di cento figure che in una di dieci. Questa ragione non può scusare verun pittore presso la gente assennata; tanto più che io qui parlo della invenzione e non dell'effetto che appartiene al chiaroscuro; in cui convengo che Raffaello non possedè tutto l'ideale che gli bisognava; ma con tutto ciò niun altro pittore ha fatto quadri più grandi, nè più ripieni di figure. In tutti egli ha saputo disporre a maraviglia i suoi gruppi; gli ha collegati bene fra loro; ciascuna figura in particolare è quello che deve essere, e tutto secondo la più precisa verità Quale altra scusa potranno ora allegare i macchinisti per la loro maniera?

55. Io avverto qui di passaggio che non si debbono giudicare alcune invenzioni di Raffaello per qualunque stampa; ma soltanto per quelle ch'egli fece eseguire da'suoi discepoli. Quel grand'uomo faceva come debbon fare gli uomini di giudizio, i quali dopo aver disposta confusamente la loro invenzione si applicano a mettere in pulito ciaschedun gruppo e ciascuna figura in particolare, ripassando più volte e in differenti disegni la

composizione. Ciò non proviene da mancanza di talento; tutto all'opposto, proviene da quel giudizio che si contenta difficilmente. Felice quel pittore che in ogni opera si migliora, apprende e trova nel suo ingegno risorse nuove di far sempre ulteriori progressi nell'arte!

§ V. *Dell'Ideale di Raffaello.*

56. Per ideale, come già ho detto nel principio, io intendo quello che si vede soltanto con la immaginazione e non cogli occhi: onde l'ideale della pittura consiste nella scelta delle cose belle della natura depurate da ogni imperfezione.

57. In tutte le parti della pittura entra l'ideale. Nel disegno l'ideale è la bellezza soprannaturale, prodotta dal riunire varie parti belle che convengano fra di loro. Nel chiaroscuro sono le masse e gli accidenti scelti a proposito per aumentare il bello di un'opera. Nel colorito è l'elezione del tono che si dà alle cose che si rappresentano e l'uso de'colori più o meno forti e più proprj a ricevere i raggi della luce; la scelta e l'impiego di queste cose con sicurezza e con arte, come altresì il tono generale dell'armonia che si dà al quadro, formano l'ideale del colorito. L'ideale della composizione consiste nell'immaginare un'azione non veduta, nel dare espressioni che non si possono copiare dalla natura e nell'usare accidenti e idee poetiche. Finalmente entra nel carattere delle forme delle figure che si hanno da rappresentare nella positura, nell'aria delle teste, nelle mosse, ne' gesti delle mani, e ne'movimenti de'piedi, e di tutto il corpo,

secondo il temperamento che si vuol dare, affinchè producano più effetto e più varietà nel quadro.

58. Non è da maravigliarsi che io metta tra l'ideale della composizione il carattere delle forme, sembrando che questo spetti al disegno. L'ideale abbraccia due parti. La prima è di pensar la cosa e adattarla al suo luogo: questo appartiene alla composizione. La seconda è l'esecuzione, e questa è propria del disegno, nel quale si deve badare che tutte le linee abbiano lo stesso carattere.

59. Mi conviene anche dire, che l'ideale ha accesso fino nella composizione de'panni; poichè per rappresentare un uomo che corra rapidamente, è necessario, copiando la natura, far che le vesti svolazzino da un lato; e per farlo in altro modo, quando conviene bisogna usar l'ideale. Se, per esempio, un angiolo vola, convien mostrare nel suo panneggiamento se vada in su, o in giù; e in ciaschedun membro, e in tutta la figura dare a conoscere per le pieghe se attualmente sia in azione, o l'abbia compita; se il movimento sia stato placido, forte, o con violenza; e se sia al principio, o al fine. In somma io credo, che fin ne' capelli debba entrar l'ideale.

60. Per concepire e conoscere che cosa sia questo ideale, e fin dove si estenda, io consiglierei ai pittori principalmente di leggere i poeti, i quali niente hanno scritto senza averlo prima immaginato come se lo vedessero; e quelli che hanno saputo scegliere il meglio delle loro idee, sono i più eccellenti. L'ideale si trova in ogni cosa: in ogni arte, in ogni scienza v'ha qualche parte. Nella musica è l'armonia, nella pittura l'invenzione; e

così si dica di tutte le arti conosciute. Ma in nessuna spicca tanto, quanto nella poesia e nella pittura, quando sono maneggiate da un grande ingegno; e perciò gli antichi denominarono la pittura una poesia muta, e la poesia una pittura parlante. Ma ritorniamo a Raffaello.

61. Egli non usò l'ideale nella pittura più oltre del naturale; ma n'ebbe molto nell'esecuzione dei caratteri che voleva rappresentare. Non si oppone a ciò la bellezza con cui fece le teste delle Madonne, perchè questo proviene dalla bellezza dell'espressione. Raffaello faceva visibili la modestia, la nobiltà, la pudicizia e l'amore verso il loro divin Figliuolo; e perciò c' incanta. Ma chi ha finezza di gusto, converrà meco che se la figlia di Niobe fosse in un' espressione consimile, supererebbe di molto le Vergini di Raffaello e sembrerebbe che questi avesse dipinta una regina con tutta la grazia e nobiltà, e l'artista antico una persona divina, o la madre di Dio.

62. Raffaello mutò e migliorò la natura in quanto ai caratteri e alla loro espressione; ma la lasciò come la trovò in quanto alla bellezza, e talvolta si potrebbe anche rinvenir migliore negli oggetti. Generalmente egli dava alle sue figure un' aria molto gradevole: mostrano tutte un carattere virtuoso; ma sono sempre persone umane. Il suo Cristo non è che un uomo, se si paragona al Giove o all'Apollo. I suoi Padri Eterni si possono trovare nella natura e forse anche de' più belli. Affinchè le sue figure comparissero divine bisognava ch'egli avesse data alle sue teste più aria di maestà e avesse mostrate meno quelle parti che de-

notano la mortalità. La pelle grinza, gli occhi torbidi dimostrano la debolezza della natura. Che improprietà rappresentare il Creatore di tutte le cose soggetto alle miserie umane! Giacchè ha prevaluto l'uso di rappresentarlo sotto la figura d'uomo attempato, convien farlo in modo che comparisca venerabile d'età, ma senza le sue imperfezioni, e che ci riempia l'immaginazione della grande idea che dobbiamo avere dell'Onnipotente; ma per fare ciò non è necessario attenersi tanto alla verità, come ha fatto Raffaello, che lo ha effigiato con le miserie della vecchiezza.

63. I Greci furono eccellenti nella parte dell'ideale. Quando rappresentavano le figure degli Dei facevano veramente degli esseri immortali: non mostravano nè le vene, nè i tendini, o almeno non le segnavano come negli uomini. E se nell'Ercole sono tali cose ben visibili, ognuno sa che deve esser così, mentre quell' eroe si suppone vivo, o riposando dalle sue fatiche, e allora non era Dio; poichè, supposto tale, non sarebbe stracco; e nel sistema del Paganesimo era gran differenza tra Dei ed eroi o uomini divini. Finalmente la suddetta maniera di rappresentar la divinità si può vedere nell'Apollo e nel Giove (*a*) che sono nel museo Vaticano.

64. Anche nell'armonia e nell'accordo delle forme sono gli antichi molto superiori a Raffaello. Egli

---

(*a*) Già di Verospi. Questa notizia può servire per sapere il tempo in cui Mengs scrisse quest'opera, che deve essere dopo il 1750, in cui quella statua passò al museo. FEA.

conobbe come dovea far la fronte, per esempio, serena o torbida, pensierosa o allegra, ecc., ma non avvertì qual naso e quali guance andassero bene a quella fronte. Quando gli antichi facevano una fronte piana e serena, facevano anche il naso quadrato e le guance della stessa forma e carattere. Finalmente il particolare degli antichi è che da una parte del viso si può conoscere il carattere di tutto il restante. Raffaello non ha questo vantaggio, potendosi togliere il naso d'uno de'suoi visi e sostuirvene un altro senza far dissonanza. Le sue Vergini hanno tutte una fronte serena, credendo così di manifestare la nobiltà e il pudore: lo stesso è nelle teste delle figlie di Niobe. Raffaello faceva questo per motivo d'espressione e non di bellezza; poichè se avesse conosciuto il bello ideale, avrebbe unito a quella fronte un naso di contorno moderato, e non così caricato come l'ha fatto: ma siccome egli non avea in mira che l'espressione, negligentava quasi tutto il resto. Faceva rotondette le guance delle predette immagini, per dare alle sue Vergini l'aria di gioventù; ma ciò non concorda con la verità, perchè una persona che abbia le guance carnose, ha sempre la fronte divisa in varie parti pel volume de'muscoli. L'antico non è così: tutte le parti si concordano fra loro. Le bocche delle Vergini di Raffaello hanno tutte un piccolo movimento di riso, per denotare l'amore e l'innocenza della gioventù, e un mento piccolo con la pozzetta; ma questo non si accorda con la vera bellezza (*a*). Lo stesso po-

(*a*) La pozzetta si vede anche a qualche statua an-

trebbesi dire dell'espressione di modestia che metteva negli occhi.

65. Da tutto ciò io inferisco che Raffaello non aveva ideale nella bellezza, ma solamente nell'esecuzione dell'espressione. Chi è poco soddisfatto delle mie ragioni mi dica, perchè Raffaello non fece angioli sì belli come doveano essere? poichè essendo figure puramente ideali ha campo l'immaginazione del pittore di spaziarsi nella bellezza quanto vuole. Mi dica ancora, perchè non dipinse Venere e le Grazie nel gusto degli antichi o in un altro che almeno gli si avvicinasse? Quando egli non avea alcuna espressione forte da dipingere era un puro imitatore della natura, nè sapeva che cosa fosse bellezza ideale. Quindi io credo, poter conchiudere, che Raffaello avea gusto squisito e poco ideale nel disegno; nel colorito meno e nel chiaroscuro niente: che nel generale della composizione avea molto ideale e nell'espressione anche molto e molta bellezza. Da ciò si deduce quanto egli debba esser lodato nella composizione, e nell'espressione e nella simmetria de' corpi di certi generi di figure, e si deduce altresì che il suo gusto del disegno era eccellente, e che egli ha aperto il cammino de'bei panneggiamenti, benchè pochissimo variati.

---

tica, come alla Venere de' Medici; ma ciò sarà stato fatto per una grazietta, o altra ragione particolare. Si veda ciò che dice il Winkelmann, *Storia delle arti del dis.*, *Tom. I*, *lib. V*, *cap. V*, § 23, *pag.* 371. Fea.

CAPO III.

Del Gusto del Correggio.

66. Il Correggio incominciò, come tutti gli altri pittori del suo tempo, con un gusto piccolo e servilmente attaccato alla natura; ma se ne liberò più presto di tutti gli altri. Si pretende ch' egli non conoscesse l'antico; ma ciò viene smentito da alcune sue figure di donne con acconciatura di testa a somiglianza della Venere de'Medici. Oltrechè Andrea Mantegna, suo maestro (*a*), era sì grande ammiratore delle cose antiche, che i suoi emoli dicevano che faceva male a non dipingere i suoi quadri d' un sol colore grigio in vece di carne, perchè così sarebbero comparsi almeno bassirilievi antichi. Falsa critica; perchè il Mantegna non avea nè la grazia, nè la bellezza, nè il gusto degli antichi, ma il solo desiderio d'imitarli. Or se il Correggio apprese la pittura dal Mantegna, come dicono alcuni scrittori, e come è ben verisimile, poichè le di lui prime pitture sentono qualche cosa del gusto di costui, benchè un poco più soave, non è dunque probabile che ignorasse l'antico un discepolo d' un partigiano sì acerrimo dell' antichità. Si dice ancora comunemente che il Correggio non fosse stato mai a Roma; ma altri sostengono di sì, e pretendono di

(*a*) Se il Mantegna fosse suo maestro si vedrà meglio appresso nelle Memorie concernenti lo stesso Correggio. FEA.

più che da una pittura ch' era nell' antica chiesa de'Santi Apostoli in Roma, egli prendesse l' idea per dipingere la cupola di Parma. La verità si è che di queste cose non si sa niente di certo; e lo stesso può dirsi di altre mille storiette che si narrano di lui, tutte piene di contraddizioni (*a*).

67. In quanto al suo gusto, io torno a dire che era secchissimo e meschino, non ostante ch' ei prendesse le sue figure dal naturale. Ma subito aprì gli occhi, e vide che non bastava imitar la natura in tutto, ma che era necessario scegliere il buono dal cattivo, affinchè l'imitazione riuscisse gradevole. Così si accorse che la sua pittura non avea forza sufficiente da imitare la natura in tutta la sua estensione, e che bisognava imitar non la natura, ma il suo effetto. Per questa riflessione cambiò il suo gusto in un altro più soave; e considerando che la sola rotondità delle parti non costituisce la vera imitazione e che bisognava interrompere questa rotondità col variare le forme, scoprì un nuovo gusto di disegno affatto ignoto prima di lui. Incominciò dunque a praticare quell'ondeggiamento di contorni che dà tanta eleganza alla pittura. Lo ajutarono a questa pratica i contorni degli oggetti del suo proprio paese, perchè le persone di Lombardia sono come le figure che ei dipingeva. Cominciò anche a far uso di colori succosi e a dar l'ultima forza alle sue pitture. Finalmente può dirsi che si formò un gusto sì originale, che non è stato poi da niuno giammai imi-

(*a*) Si veda appresso nelle citate Memorie concernenti lo stesso Correggio. FEA.

tato. I Caracci han procurato andar su le di lui tracce: lo hanno seguito, ma non imitato. Lodovico Caracci era troppo duro e molto uniforme; Annibale variava poco le forme; e laddove il Correggio faceva i contorni ondati, egli li faceva circolari e non mai convessi. Non dico niente del colorito, perchè i Caracci mai non vi si resero insigni; furono anzi sempre opachi.

68. In somma il Correggio e Raffaello sono stati poco imitati, perchè possederono il più trascendente nell'arte. Raffaello fu esimio nell'ideale della composizione, il Correggio nel chiaroscuro e in una parte del colorito. Andiamo ora ad esaminarlo nelle parti più interessanti della pittura, e incominciamo dal disegno.

§ 1. *Del Disegno del Correggio.*

69. Il primo gusto di disegno del Correggio fu, come ho detto, secco, servile e rettilineo. Egli fece come gl'inventori dell'arte che per forza del proprio ingegno lo ricavavano dalla natura stessa, scoprendo a poco a poco in lei la varietà de'contorni. L'apparenza mi fa credere che il Correggio vide l'antico e che procurò imitarlo. Se egli nol vide come si vede a Roma, l'avrà veduto come si può vedere a Parma e a Modena, cioè in gessi e in frammenti: ma ha un gran talento: basta veder la mostra d'una cosa per suscitargli le idee di quello che deve essere. Io azzardo questa congettura, perchè non si veggono opere del Correggio intermedie alla sua maniera secca e al suo gusto grande: qualche ragione dunque lo indusse

ad un salto sì repentino. Un pezzo di antichità potè fare nella sua mente la stessa impressione che fecero in Raffaello le opere di Michelangelo: ma questo effetto non poteva accadere senza una bella disposizione interna, perchè gli oggetti esteriori non fanno altro che metterci, per così dire, in fermentazione i principj che tenevamo inerti e senza esercizio.

70. Non è da maravigliarci se sappiamo poche particolarità della vita del Correggio, perchè tutti gli storici ce lo dipingono d'un carattere timidissimo. Può darsi ch' ei fosse stato a Roma, e non fosse noto che a poche persone, come accade a tanti giovani pittori. Io sono poi persuaso ch'egli non si sia illuminato se non che allora che ha veduto qualche pezzo di antichità. Altrimente bisognerebbe supporre che abbia preso il suo bel gusto di disegno e la sua grande maniera a forza di cercare la varietà delle forme e nel chiaroscuro. Desiderando interrompere sempre i contorni coi chiaroscuri per variare continuamente le tinte, avrà scoperto non poterlo conseguire co'suoi contorni retti e semplici; poichè se la forma esteriore è tale, le interne non possono essere ondate. Nel suo primo stile si osserva questa difficoltà, e non ha alcuna rassomiglianza a que'contorni della sua maniera grande, in cui sono tutti a onde, cioè composti di linee curve, or concave, or convesse, e se ve n'è qualche retta, appena si scorge.

71. L'effetto che producono queste linee curve, è la grazia, che è quel raro pregio che sovranamente caratterizza il Correggio. La linea convessa ingrandisce, e la concava dà leggerezza. Gli antichi

frammischiavano ne' contorni più linee ed angoli che il Correggio; poichè eglino li componevano di rette, di convesse, di concave e di angoli; e questi usava soltanto le due opposte, concava e convessa; perciò egli è talvolta ammanierato, grossolanetto e ordinario, il che proviene dall'aver usata la convessa in vece della retta, e la concava in luogo dell'angolosa. Ciò fa ch'egli non abbia il gusto nervoso di Raffaello, nè il nobile e caratteristico degli antichi. Nondimeno non è sì dispregevole, come alcuni credono, il disegno del Correggio: poichè almeno ha una parte principale di perfezione, che è la più ideale, nella quale consiste la grazia.

§ II. *Del Chiaroscuro del Correggio.*

72. In questo importante articolo dell'arte, il Correggio arrivò al sommo dell'eminenza; ed io mi maraviglio che i pittori sieno così ciechi da non lodare in lui altro che il colorito, il quale non è il suo meglio. Se eglino studiassero la loro professione, comprenderebbero subito che il forte di quel grand' uomo è nella rotondità, e nelle verità del chiaroscuro; e che se gli si togliesse questo, sarebbe inferiore a Giorgione, a Tiziano, e al Vandeyck; ma la grazia che risulta dalla rotondità e dal suo gusto sempre vario, ci obbliga a confessare che se egli non dipingeva uomini perfetti, faceva sicuramente figure le più graziose del mondo.

73. Pertanto, a mio parere, il Correggio ha sorpassato tutti gli altri pittori nella parte del chiaroscuro. Raffaello, come io ho detto a suo luogo,

lo intendeva molto bene; ma non giunse a dare alle sue figure l' effetto stesso della natura, e per conseguenza mancò molto alla verità in questa parte. Verità in pittura è quello che è sufficiente ed effettivo, che non è soggetto a contraddizioni, nè differisce dalla cosa. Secondo la verità la natura non ci presenta mai varj oggetti con la stessa forza; e in questo era il Correggio intelligente sopra ogni altra cosa, e lo eseguiva a perfezione.

74. Le differenti positure e situazioni de' corpi fanno differenti effetti di luce; e la stessa forma delle parti ne varia gli accidenti; poichè un oggetto rotondo fa un punto luminoso, e un piano una luce estesa; e questo fece concepire al Correggio, che non doveasi dare alle differenti cose una ugual forza nè forma di luce; che il fondo di un quadro è differente dal primo piano secondo che vengono illuminate le parti dall'aere interposto; e che il misto della luce e delle tenebre produce una tinta grigia; e finalmente conobbe ch' era necessaria una varietà continua; onde ei non ripete mai la stessa forza nè nel chiaroscuro, nè nell' oscuro.

75. Si osserva nel Correggio un'altra qualità che accresce di molto la bellezza delle sue opere; ed è di aver saputo dare a ciascheduna ombra il tono corrispondente al suo colore. Per esempio, ne'suoi quadri si distingue assai bene l'ombra d'un panno a color di rosa da un panno rosso, e quella d'una carne bianca dall'ombra di una bruna. Per dar forza alle carni bianche ei non le fece senza ombre, ma alle stesse ombre diede de' riflessi, e quando ebbe da usare del bianco fino all' ultimo tono, gli oppose un altro colore più oscuro, per dare distin-

zione alle cose senza impiegar mai contraddizioni affettate; poichè non illuminò mai una materia oscura per farla servir di fondo chiaro all' ombra d' una materia chiara. In somma lasciò ciaschedun colore nel suo grado e nella sua dignità.

§ III. *Del Colorito del Correggio.*

76. Ebbe il Correggio un colorito molto buono, ma poco delicato e fino. Il fondo è generalmente bruno, come è il colore della gente del suo paese. H usato troppo poco il violetto. Le sue carni sembrano troppo solide; il che proviene da'suoi colori gialli e rossicci, e dalle mezze tinte verdigne. Nella natura il grasso fa il colore pallido, la carne il rosso, e l'umido il turchiniccio; e sopra questi effetti il Correggio non fece osservazioni sufficienti. Perciò le sue figure pajono d'una pelle troppo grossa, e come intonacata di grasso. Le sue ombre sono troppo uniformi e monotone, e peccano un poco di bruno. Del restante egli scelse bene i toni de' panni, e conservò mirabilmente la degradazione delle sue carni. Non uguagliò la vivacità di Tiziano, nè il pastòso del pennello di Giorgione, nè la delicatezza del Vandeyck, ma fu egregio nel dipinger donne e fanciulli. In generale fu assai armonioso, benchè il suo colore nelle figure degli uomini fosse troppo liscio.

§ IV. *Della Composizione del Correggio.*

77. Per modello delle sue composizioni ebbe il Correggio delle cose poco interessanti; e perciò

non fece niuna invenzione veramente bella. Sul principio le sue invenzioni dirigevansi più all' effetto pittoresco e teatrale che alla espressione, benchè sempre egli tenesse un poco più d'espressione negli assunti graziosi che ne'serj. Caratterizzò bene le affezioni dell'amore, quantunque con poca varietà nelle figure; cosicchè poca differenza passa fra le teste delle sue Madonne, e le sue Veneri, e le sue Ninfe. Accomodò assai bene i suoi gruppi; ma tutti i suoi quadri sembran fatti per ispiegarvi le belle masse del chiaroscuro piuttosto che per l'espressione propria degli assunti. Negli scorci fu ammirabile; ed io credo che egli formasse de'modelletti di cera per tutte le figure della sua storia, e con tali mezzi componesse tutti i suoi scorci, e che a questo si riducessero tutte le regole della sua composizione; poichè fuori di questo tutto è sogno o immaginazione disparatissima dal bello ideale. Egli abborriva di tal maniera le linee dritte che non fece quasi alcuna testa, che non sia veduta di sotto o di sopra.

§ V. *Dell'Ideale del Correggio.*

78. Egli fu ideale in quella parte del disegno che spetta all'eleganza del contorno. In quanto al chiaroscuro gli si potrebbe disputare; perchè chi fa le cose secondo la natura, sembra non essere ideale: con tutto ciò io sostengo ch'egli lo fu perchè fa d'uopo d'una grande immaginazione per formarsene massime e regole sicure; e per eseguirle costantemente bisogna fissarsele tenacemente in capo; perchè, come diceva Raffaello in occasione della

sua Galatea (*a*), per una cosa bella conviene aver nella idea un modello più bello; e questo è quel fare che si chiama bello ideale. Non si può negare che non sia cosa grande e che provi molto merito il saper fare in un'arte sì difficile cose che producono effetti più gradevoli della stessa natura; poichè questa ci mostra tutti gli oggetti individuali e disposti per mezzo degl'infiniti gradi del chiaroscuro e de'colori; la qual cosa non potrebbe fare lo stesso effetto nella pittura, se si volesse imitare semplicemente la natura; perchè se la natura, per esempio, ci fa vedere qualche macchia o piega nell'ombra, vediamo questa medesima cosa assai più distinta alla luce per la ragione che ivi l'ombra è vera ombra, e nella pittura non è altro che un colore oscuro; e un quadro per essere veduto bisogna che sia illuminato. La luce naturale ha in sè dello splendore, e nella pittura non è che un color chiaro. Un quadro per essere veduto si ha da collocare in modo che non risplenda, nè faccia lo stesso effetto della luce, altrimenti non se ne vedrebbe nulla. Per queste ragioni è necessario che nell'esecuzione il pittore si serva di certe regole e di certi raziocinj che sono meramente ideali, facendo le cose che sono nell'ombra più oscure di quelle che sono nella luce; ma non perciò ha egli da pretendere farle uguali alla verità: questo è impossibile, perchè non avendo l'arte tanta varietà di gradi come la natura, egli deve lavorar solamente per comparazione, vale a dire, fingendo una luce di qualsisia grado: deve mettere

(*a*) Vedi qui avanti *pag.* 261. FEA.

la seconda tinta del grado più oscuro com'è nella natura; e così il quadro comparirà vero. Se poi si volesse mettere la mezza tinta com'è realmente nella verità, mancherebbe sicuramente il color necessario per imitar la luce.

79. Essendosi provato che il Correggio osservasse tutte queste regole a perfezione, credo che meriti il titolo di pittore ideale e di sublime nella parte del chiaroscuro. In quanto al colorito non è stato che imitator della natura, eccetto nella parte dei panneggiamenti che seppe scegliere secondo le masse necessarie. Conobbe anche perfettamente la forza e il grado de' colori per far risaltare o smorzare quello che credeva convenire nella composizione. Ebbe abbastanza d'ideale per certi intrecci di figure; ma questo è un ideale di effetto e non di fondamento. In somma il Correggio assoggettò tutte le parti della pittura alla bella elezione dell'effetto e del chiaroscuro; e tutto il bello, ch'ebbe nel restante, deriva da questo principio.

CAPO IV.

Del Gusto di Tiziano.

80. Tiziano incominciò a studiar la pittura nella scuola di Giovanni e di Gentil Bellini; ma non si trova alcuna opera sua fatta secondo quel gusto: onde io credo che si applicasse a copiar solamente alcuni quadri di que' pittori, per fare i suoi studj a parte. Anche Giorgione fu alla stessa scuola; ma sorpassò i suoi maestri più presto di Tiziano, perchè a me pare che il talento di colui fosse a

un di presso come quello del Correggio, e trovò per lo stesso cammino un bel chiaroscuro e un gusto più rilevato e più forte di quello de'Bellini. Vedendo ciò Tiziano abbandonò i suoi maestri, e si pose a studiare con Giorgione, prendendo da lui la forza, la dolcezza e la rotondità; ma generalmente non potè mai uguagliarlo nella grandiosità del gusto. Ciò non ostante nella sagrestia della chiesa della Salute in Venezia si vede un bel quadro di Tiziano d'un colorito più brillante di quello di Giorgione e di quelli che lo stesso Tiziano comunemente faceva. In somma così seppe ingrandir la sua maniera e migliorare il suo gusto tanto nelle forme quanto nel colorito, benchè generalmente abbia fatte delle opere ammirabili e altre niente buone che pajono fatte in fretta. Si può quasi dire che sia vizio, o, per così dire, virtù della scuola veneziana, poichè fa pompa della sollecitudine nel dipingere, e perciò fa stima del Tintoretto che non avea altro merito. Quindi proviene che in quella scuola son pochi disegnatori; perchè per disegnar bene è necessaria molta pazienza e molta riflessione, affine di meditar ciascuna parte e combinarle tutte fra di loro. Tiziano benchè sapesse disegnar bene, incorse frequentemente in questo vizio per disbrigarsi presto, ma con tutto ciò egli è superiore nel disegno a tutti gli altri pittori veneti, perchè ebbe giudizio e pazienza di dipingere quasi sempre copiando la natura, senza però rompersi il capo a studiarne le ragioni, contento solo de'suoi effetti: con questo mezzo acquistò un colorito ammirabile, che è la parte in cui egli spiccò sopra tutti nel suo buon tempo. Verso gli ultimi anni della sua

vita mutò lo stile per debolezza di vecchiaja, e diede in un gusto basso e triviale, conservando non ostante un buon tono generale di colore.

81. Molte volte fu duro, perchè volle far presto. Le sue migliori opere veggonsi in Venezia, e fra gli altri quadri v' è una bella Venere in casa de Grassi, ben disegnata e dipinta nel suo miglior tempo. Ma il di lui quadro migliore è il san Pietro Martire, in cui si mostrò gran disegnatore e gran colorista, e sembra che vi abbia sorpassato sè stesso. Tutte le sue parti sono studiate dal naturale, senza che apparisca l'arte con cui son fatte, ed è dipinto con tale franchezza che pare fatto d'idea.

82. Generalmente Tiziano terminava poco le cose, ma vi si scorgono dei tratti franchi e vigorosi che con poco esprimono quanto mai abbia saputo fare il Correggio con tutta la sua attenzione e fatica: in questo però era tutto ragione, e in quello imitazione eccellente della natura. I suoi panneggiamenti sono leggieri ed hanno anche dell'ideale; ma peccano di minuzie e di tritume. I suoi paesi sono i più belli che io conosca, e può dirsi in generale che Tiziano è stato eccellente in questo genere; ma la parte in cui si contraddistinse superiormente, è il colorito, e certi tocchi arditi che sarebbero necessarj per aumentare la bellezza del Correggio. Finalmente niuno ha saputo così bene, quanto egli, usare le mezze tinte sanguigne, che fanno sì bell'effetto come nel naturale.

§ I. *Del Disegno di Tiziano.*

83. Sul principio Tiziano fu secco ne'contorni, imitando lo stile de'suoi maestri. Ingrandì poi il suo gusto procurando d'imitar la natura. E finalmente per dare libertà al suo pennello trascurò il disegno e diede in un gusto ordinario e grossolano. Con tutto ciò egli ha fatto i fanciulli più belli che qualunque altro pittore; cosicchè il Pussino lo studiava sempre; e il Fiamminngo, il più valente in questa parte, gli apprese ne' quadri di Tiziano.

84. Non v'è dubbio che egli avesse tutto il talento per divenire un gran disegnatore, poichè possedeva molta esattezza d'occhio per imitare la natura e l'antico, se avesse avuto voglia di studiarlo; ma il trasporto di dipingere non gli lasciò tempo di farvi un solido studio: onde non mi arrischio dire che Tiziano sia stato un buon disegnatore.

§ II. *Del Colorito di Tiziano.*

85. Per disgrazia abbiamo sì pochi quadri di Giorgione che appena si può congetturare fin dove giungesse la sua abilità: ne abbiamo però abbastanza di Tiziano quando lo imitò, per non dubitare a quale de' due si debba attribuire il merito di avere insegnato alla posterità come si hanno a dipingere i panneggiamenti di varj colori, e come si han da usare i colori. In somma io attribuisco questa invenzione a Tiziano, poichè si vede ne'suoi

quadri che se egli non ne fu l'inventore, maneggiò quest'arte come se l'avesse creata. Egli fu il primo, dopo il ristabilimento della pittura, che seppe servirsi vantaggiosamente dell'ideale ne' differenti colori de' panni. Prima di lui tutti i colori de' panni si usavano indifferentemente, e si dipingevano quasi tutte le drapperie con lo stesso grado di chiaro e di oscuro. Tiziano e Giorgione conobbero, che il rosso fa venire avanti le cose; che il giallo attrae e ritiene i raggi della luce; che l'azzurro è ombra, ed a è proposito per fare grandi oscuri. Conobbero anche gli effetti de' colori succosi, e seppero trarre vantaggi da tutte queste osservazioni. Con tali mezzi trovò Tiziano la vera idea del bel colorito, e la maniera di dare la stessa grazia, chiarezza di tono, e dignità di colore alle ombre e alle mezze tinte, come alla luce. E così egli seppe distinguere con quantità di mezze tinte la pelle fina e trasparente dalla pelle grossa, e la sua umidità sanguigna con un color turchiniccio; e finalmente, abbandonando il gusto della pittura a fresco, pervenne a significare con ciascuna tinta la vera proprietà di ciascuna cosa; e avvertendo in oltre che le trasparenti sono di color più indeciso delle opache, e che la luce si ferma in queste e trapassa in quelle, acquistò quel grado eminente di colorito, in cui non ha avuto competitore. I progressi che fece in questa parte devono riguardarsi come un risultato dell'uso dei pittori della sua patria.

86. La scuola romana non ha avuto mai pratica di buon colorito; la lombarda lo ha avuto un poco migliore, e la veneziana eccellente. Ciò proviene

dall' essersi i Veneziani esercitati molto a fare ritratti; il che dà occasione di dipingere apprendendo l'arte dalla natura, e studiando la sua grande varietà; poichè coloro che si fanno ritrarre, vogliono esser dipinti con le loro vesti, e perciò il pittore è obbligato ad imitare gran varietà di cose, come di velluti, di rasi, di taffettà, di panni, di tele, di gemme, e ciò non lascia di ravvivar molto l'ingegno dell' artista che vuole farlo bene, nè può scusarsi di eseguirlo. I dilettanti vedendo le cose bene imitate si avvezzano a quel gusto di pittura; e per compiacerli è necessario che il ritrattista metta ne' suoi quadri un non so che di piccante, e che li faccia ricchi variatamente, affinchè i ritratti si veggano come regolarmente vanno. In Roma, ove domina il gusto dell' antico, si fa poco caso di questa varietà, e si procura far le cose con la maggiore semplicità possibile. I dilettanti chieggono per lo più assunti eroici, ne' quali la grande varietà è dannosa. Dalla infanzia vi si apprendono queste massime, e si assuefano ad un gusto di colorito, che non è sì vario nè sì verace come l' ideale e lo scelto.

87. I Tedeschi, i Fiamminghi e gli Olandesi hanno avuto in ogni tempo un buon colorito. Il Rubens e il Vandeyck migliorarono molto il loro gusto col dipingere velluti e rasi; e il primo s'invaghì in tal maniera de' riflessi, e degli accidenti di luce che osservava in questi oggetti che faceva le carni rilucenti come il raso. Aveva studiato Tiziano, il cui gusto però era poco compatibile col suo, perchè il colorito di quello è ammirabile e vario, nè ha mai dimenticata l' armonia generale; laddove il Rubens non sapeva che cosa questa

si fosse; e quando voleva praticarla ammucchiava soltanto colori, facendoli riflettere gli uni negli altri, senza osservare che i colori offendono la vista quando non si accordano bene fra di loro. Eccone un chiaro esempio.

88. I colori dell'iride, o arco baleno, hanno tra loro una grand' armonia; ma se si toglie il rosso o l'azzurro o il giallo, l'armonia è subito distrutta. Lo stesso accaderà in un quadro, in cui manchi alcuno de' tre predetti colori, mettendovisi il verde e il giallo insieme, o il rosso e il giallo, che faranno un cattivo effetto; e la ragione si è, che il loro vero accordo non consiste che nell'equilibrio de' tre colori principali, rosso, azzurro e giallo. Il Rubens prese per suo modello l'arco baleno, e metteva ne' suoi quadri molto di alcuni di questi tre colori, ma non sapeva equilibrarli come Tiziano, il quale faceva tutto secondo le regole della più esatta armonia; e perciò si deve egli riputare pel più perfetto colorista che mai sia stato.

§ III. *Del Chiaroscuro di Tiziano.*

89. Molti han preteso che Tiziano inventasse una specie di chiaroscuro particolare, che dicono esser quello che dà ai suoi quadri l' effetto mirabile che fanno; ma costoro s' ingannano nello stesso modo degli altri che fanno il Correggio il miglior colorista. I più, per lodare questo, dicono che le sue figure pajono di carne viva, ma ciò è cosa diversa dal colorito. Si dice anche di lui che si vede perfin nelle sue ombre, e che si possono quasi passar le mani fra gli oggetti d' un suo

quadro. E che ha da far questo col colorito? Questo si può fare in un disegno, e l'altro su la tavolozza de' colori. Qualche cosa di particolare che Tiziano ha nel chiaroscuro, deriva unicamente dal suo colorito; poichè conoscendo che le ombre perdono la qualità de' loro colori, e si fanno tenebrose, egli seppe dar loro il tono che debbono avere, facendole più oscure; e così riflettendo che il gran lume non può essere imitato col colore perchè riluce, procurò di farlo più chiaro che fosse possibile. È dunque per la sua intelligenza nel colorito che fece qualche cosa di buono nel chiaroscuro. Egli pose in oltre grande attenzione in imitare la natura che copiò regolarmente; e siccome questa è tanto varia, la stessa varietà si trova nelle di lui opere; ma non la studiò per gli stessi principj del Correggio: si contentò soltanto d'imitarla come la vide, senza aggiungervi niente d'ideale.

90. Queste mie proposizioni non si hanno da prendere rigorosamente, come se io pretendessi far Tiziano totalmente ignorante del chiaroscuro, e il Correggio del colorito: la mia intenzione è solo di confrontare il merito de' grandi artisti, e di far vedere la parte in cui ciascheduno si è reso eccellente, poichè in un'arte sì vasta non è possibile che un intendimento solo e limitato possa abbracciarla tutta nello stesso grado e nella stessa perfezione. Onde, per tutto quello che ho detto, non credo che i riferiti gran pittori ignorassero del tutto niuna delle cose essenziali della loro arte; credo soltanto che ciascheduno abbia avuta qualche parte, in cui spiccasse più d'un altro. Raf-

faello, per esempio, sembrerà esser giunto al più alto punto della perfezione del disegno a chiunque non considera le belle statue antiche che gli sono superiori. Chi non ha bastante istruzione potrà talvolta preferire il chiaroscuro di Tiziano a quello del Correggio; ma io, che devo conoscere tali cose, non me ne potrò persuadere.

§ IV. *Dell' Ideale di Tiziano.*

91. Ebbe Tiziano molto poco d'ideale nel disegno. Nel chiaroscuro n' ebbe abbastanza per intendere la natura, non però tanto come il Correggio, poichè il di lui chiaroscuro non è che all'ingrosso e generale. Nel colorito fu molto più ideale per aver ben conosciuto il carattere, e il grado di ciascun colore, come anche il luogo proprio di applicarlo. La scienza di porre un panno rosso in preferenza di uno azzurro, ec., non è sì facile come si crede; e questo è quello che seppe far Tiziano a maraviglia. Egli intese anche benissimo l'armonia de' colori che è una parte ideale, e che non si vede nella natura se prima non è compresa dalla immaginazione. Quello che dissi del chiaroscuro, cioè che la degradazione de'lumi non ha in pittura la stessa forza che nella verità, può applicarsi all'armonia ed ai colori, dove la pura imitazione non serve a niente. Perlochè essendosi reso Tiziano tanto eccellente in queste parti, si conchiude che ebbe in esse molto ideale. In quanto alla invenzione fu molto semplice, e ordinariamente non vi pensò al di là del necessario, e per conseguenza non vi pose che poco d' ideale.

§ V. *Della Composizione di Tiziano.*

92. Le sue prime composizioni furono simmetriche, secondo la moda di quel tempo; la seconda maniera fu un poco più svelta, ma senza regola particolare; nell' ultimo pare che neppur pensasse a quel che componeva, benchè per casualità vi si trovi qualche espressione. Spesse volte pose de' ritratti ne' suoi quadri, e le sue composizioni ne risultarono più fredde. Se compose qualche cosa bene, è così rara da non fargliene un merito abituale. Finalmente in questa parte egli non fece che seguitar semplicemente la natura senza osservar l'espressione dell'arte.

CAPO V.

Del Gusto degli antichi.

93. Gli storici narranci molte cose dell' invenzione dell'arte del disegno; ma esaminandoli bene, tutto è confusione tale, come se non ne sapessimo niente. Io credo che sia impossibile saperne la vera origine, perchè forse è stata inventata in differenti tempi e luoghi com' è succeduto della stampa, la cui invenzione si disputano alcune città d' Europa; mentre i Cinesi pretendono averla avuta molti secoli prima. Può essere accaduto che il disegno sia stato inventato nello stesso tempo in Grecia, in Egitto e in Italia, o che alcuno di questi popoli lo abbia appreso dall' altro; ma non v' è alcuna necessità d' indagarlo; nè il saperlo arreca

veruna considerabile utilità. Per questa ragione io non mi trattengo in questa disputa, lasciando agli eruditi l'esaminare se vi siano state due o più città dello stesso nome, e di quale di esse fosse nativo un tale artista che ha inventato o perfezionato qualche punto dell'arte. Il mio oggetto è di parlar solamente dello studio degli antichi, e del cammino che han tenuto per inventare la pittura e la scultura, come altresì del loro gusto, e delle loro massime, con le quali io mi figuro che operassero.

94. Io inclino a credere che il disegno sia stato il primo ad essere trovato dagli uomini, e che la pittura e la scultura sieno venute dopo; che da principio non si scolpì, e che s'incominciò a dipingere anche più tardi; che i primi disegni furono imitazioni della forma umana; che nella scultura si cominciò dal formare figure di terra, e che questo mezzo fu il primo passo, col quale si avvicinò l'arte alla imitazione della natura; perchè d'una cosa che si vede per tutti i lati, è più facile esprimerne la forma, che non nel disegno medesimo, il quale richiede più riflessione, e perciò ha meno di meccanica che la scultura. Comunque sia, io non mi azzardo a decider questo punto; e solamente mi persuado, che gli antichi incominciassero l'arte del disegno con forme molto semplici, lunghe, e rette alla maniera delle figure che vediamo ne' vasi chiamati etruschi. Si hanno in Roma bassirilievi di marmo su questo gusto, e taluni fra gli altri che sembrano opere egiziane. Se mi si obiettasse che gli Egizj non hanno mai lavorato in quella maniera, perchè la loro natura

era più forte, il loro clima più temperato, i loro esercizj e i loro usi più proprj a formare dei corpi robusti: io risponderei che mi pare cosa evidente che l'arte non ha potuto subito imitar la natura bella; e che gli Etruschi neppur formavano un popolo smilzo e magro, ma forte e vigoroso; ciò non ostante le loro opere in marmo e i disegni che si vedono sui loro vasi, sono magri e secchi (*a*) (*).

95. Io mi figuro eziandio che la filosofia e gli altri ornamenti dello spirito fiorissero già tra gli antichi prima che coltivassero la scultura e la pittura; e che perciò seguissero un cammino totalmente differente da' moderni; vale a dire, seguissero la guida della ragione e non della pratica, nè del capriccio; poichè io vedo che preferivano le cose più necessarie a quelle che lo erano meno; e quindi mettevano attenzione primieramente nei muscoli, e dopo nella proporzione, consistendo in queste due parti il più utile e il più necessario della forma umana; e questo è il carattere di tutto il loro gusto primitivo. Tutto ciò si osserva nelle storie e nelle figure divine e umane che hanno rappresentate; e si conosce parimente che quelli che si applicavano alle arti del disegno, non erano ignoranti che operassero per pratica: operavano

---

(*a*) Si veda ciò che diremo qui appresso al *num.* 107, *not. b.* FEA.

(*) Vedi la Storia d'Italia del Micali che forma i volumi 183, 184, 185, 186 della nostra *Biblioteca scelta* di Opere italiane antiche e moderne, ove ampiamente si parla degli *Etruschi.* L'EDITORE.

con ragione. Lo vediamo da que'vasi d'una forma ammirabile, ed eseguiti con somma delicatezza e con tutta l'arte; il che non si fa senza molta riflessione, nè senza studio grande. In quelle figure trovasi una proporzione impossibile a conoscersi, e a praticarsi senza un'arte che dia regole sicure. Queste regole non potevano fondarsi in altro che nella proporzione, la quale fu inventata e praticata dai Greci, i quali dal principio la conobbero, prendendola naturalmente dalla bella natura del loro tempo e del loro paese; e se avessero lavorato in questa parte senza regole, come i moderni, avrebbero fatto, almeno per errore, alcune teste variate e differenti: eppure vediamo in tutte osservata una proporzione (*a*).

(*a*) Avremmo desiderato qualche prova più sicura per credere che i vasi detti etruschi siano dell'epoca nella quale vuol qui porli il nostro autore. Per quanto si può rilevare principalmente dalla forma delle lettere delle iscrizioni che si leggono sopra molti di essi e anche de'più belli, non è da dubitarsi che vadano a riferirsi circa ai buoni tempi dell'arte, come osservai nella *Storia delle arti del dis.*, *Tom. III*, *pag.* 237, 444, 475. Credo che neppure si possa dire che i Greci della prima epoca pigliassero le proporzioni dalla bella natura del loro tempo e del loro paese; perocchè da Vitruvio, *lib.* 3, *cap.* 1, abbiamo, che fissarono la proporzione del corpo umano a sei piedi, non già perchè la credessero la più bella, o perchè nella natura non vi fosse di più bello, ma bensì perchè si credeva più bello il corpo più forte e robusto, quale credevasi il corpo di statura piuttosto bassa, larga e come dicevano *quadrata*. Vedi *loc. cit.*, *pag.* 240. Lo stesso gusto si aveva in architettura, come bene osserva anche il nostro autore appresso, e noi lo notammo al luogo citato.

FEA.

96. Nella seconda epoca incominciarono a conoscere che questa uniformità di regole produceva un gusto secco e meschino; e perciò ingrandirono la loro maniera, dando alle figure un'aria di nobiltà che poteva quasi passare per grandiosità. Ampliarono i membri più di quello che aveano fatto fino allora: conservarono però le linee dritte, e caddero così in un gusto un poco pesante, ancorchè non di cattiva maniera; perchè abbandonata la secchezza del primo stile, questo era già molto migliore. Di questa seconda maniera vediamo alcune statue etrusche, come, per esempio, l'Amazone toscana, pesanti e dure, ma tuttavia di buon carattere. Si può inferire che i Greci di quell'epoca battessero la stessa strada, come si ravvisa dai pochi monumenti che di quel tempo ci sono rimasti. Le loro fronti sono piatte, i loro nasi quadrati, le sopracciglia molto segnate, le labbra tagliate quasi dritte. Tutto ciò prova quanto io asserisco e si può veder confermato, fra le altre statue, dalla Minerva Medica del palazzo Giustiniani, i di cui contorni sono d'una grande semplicità. Io potrei anche dire che sia piuttosto opera del secondo stile dei Greci. Le statue componenti il gruppo della favola di Niobe mi sembrano di un tempo non molto anteriore. Le proporzioni sono della miglior perfezione: le forme sono sublimi e pajono d'una gran bellezza; ma manca loro tuttavia una certa morbidezza che non fu conosciuta che a tempi molto posteriori: poichè le loro linee sono ancora troppo dritte, fanno troppi angoli, manca loro in somma quella sublime eleganza e quel contorno sì perfettamente variato che si ammira in altre

statue greche, come nell'Apollo, nell'Apollino, nel Gladiatore, nella Venere e nel Ganimede. Io congetturo che le predette statue della Niobe sieno anteriori al tempo d'Alessandro Magno, perchè non hanno bei panneggiamenti, e perchè si scorge che i loro autori pensarono solamente ad evitare la secchezza del primo stile e il pesante del secondo (*a*).

97. Ne' tempi di Alessandro, o poco dopo, si giunse all'ultima perfezione dell'arte col dare più movimento ai contorni, e col togliere alla pietra la durezza cagionata dalle linee uniformi e dagli angoli; in una parola, gli abili scultori incominciarono a studiare le carni. Allora cessò la scultura d'esser un'arte imperfetta, e procurò di giungere alla vera imitazione della natura. Io m'avanzo a dire che la scultura deve quest'ultimo sforzo alla pittura, perchè questa fino allora non avea fatti i progressi che fece nella scuola di Panfilo, nè era giunta alla vera perfezione. Comparve Apelle suo discepolo, e fissò l'attenzione ed il gusto del suo secolo, abolendo le minuzie e le secchezze. Egli diceva degli altri pittori che ciascheduno era eccellente in qualche parte, ma che la grazia era propria sua, e che egli sapeva quando avea da dare per compita un'opera. Non diceva questo come se amasse la negligenza, ma per dare ad intendere, ch'egli sapeva omettere le cose omissibili; e che se gli altri pittori possedevano qualche parte della perfezione, egli possedeva l'unione di tutte. Io ho

(*a*) Si vedano appresso le lettere a monsig. Fabroni, scritte dal nostro autore appunto su questo gruppo della Niobe. FEA.

detto questo per ispiegar meglio la mia proposizione; poichè io credo che quando gli scultori videro l'eleganza e la grazia delle opere di Apelle e de'suoi contemporanei, aprissero gli occhi e introducessero nella loro arte quell'ammirabile e sublime stile che si ammira nel Laocoonte, nel Apollo, ec. È credibile che i talenti dei grandi pittori eclissassero la gloria degli statuarj, e che da quell'epoca cominciasse la pittura ad acquistar riputazione, perocchè abbiamo dagli storici che Filippo padre di Alessandro fece una legge in considerazione di Panfilo, ordinando che non si potesse insegnar la pittura che a persone libere, che in quel tempo significava nobili (*a*). Vennero con ciò i pittori ad essere più stimati; e le grandi

(*a*) Non so donde Mengs abbia tratta questa erudizione. Se mai avesse avuto in mira il passo di Plinio, *lib.* 35, *cap.* 18, *sect.* 36, § 8, io crederei che avesse equivocato, non potendosene ricavare nè che Filippo facesse una tal legge, nè che fosse fatta da altri a contemplazione di Panfilo; ma soltanto che sempre era stato proibito ai servi di esercitar la pittura, riservandosi questo dritto alle persone ingenue, o sia libere, secondo le leggi; e che in appresso anche le persone oneste, o, come diremmo ora, le più civili e nobili, non isdegnarono di applicarvisi. Il merito di Panfilo, dice Plinio che fu di far sollevare la pittura al primo grado fra le arti liberali: *Hujus authoritate effectum est Sicyone primum, deinde et in tota Graecia, ut pueri ingenui ante omnia graphicen, hoc est picturam in buxo, docerentur, recipereturque ars ea in primum gradum liberalium. Semper quidem honor ei fuit, ut ingenui exercerent, mox honesti: perpetuo interdicto ne servitia docerentur.* FEA.

fortune che acquistavano, somministravano loro comodità per perfezionare sì bella professione, la quale fino allora era stata assai rara e la scultura molto più comune.

98. Fino al tempo d'Alessandro andarono sempre crescendo le arti e dopo niente più si perfezionarono, benchè si estendessero assaissimo di più. Quel secolo fu consimile a quello di Raffaello e di Michelangelo, nel quale si videro di repente le più belle produzioni che nè prima, nè dopo il rinascimento delle arti si sono più vedute; e ancorchè dopo siasi trovata la maniera di far meglio qualche parte, non v'è stato alcuno che nel tutto abbia uguagliato i grandi uomini di quel tempo. Così sarà pure avvenuto ne' tempi antichi.

99. Dal regno di Filippo sino alla ruina delle repubbliche greche si andò sempre acquistando qualche nuovo ornamento, ma nelle parti minime o inutili; mentre che gli antichi del buon tempo si applicavano unicamente alle principali, senza curarsi di studiare la finezza de' capelli, nè altre minuzie consimili, che è, per dir così, impossibile di poter eseguire, impegnati a perfezionare la imitazione del nudo; nè ordinariamente si trattenevano nel far bene le vesti, come fu fatto in appresso.

100. È certo che ne' tempi posteriori alla libertà della Grecia vi sono stati alcuni scultori, i quali in parte hanno pareggiato i valentuomini anteriori, e talvolta nel gusto morbido e carnoso hanno fatto anche di meglio; ciò nondimeno non saranno mai paragonabili ai primi, perchè non hanno avuta la immaginazione così sublime, nè le idee così elevate, come generalmente aveano gli artisti del se-

colo d' Alessandro, quando l' opulenza e la libertà riscaldavano que' talenti, somministrando loro idee eccelse, e, per così dire, divine.

101. Coll' ingrandimento dell' impero vennero le arti dalla Grecia a Roma (*a*); ma io non so quanto ci fiorissero, non trovandosi niuna buona statua con nome di autore latino. Forse gli artisti romani affettavano, come molti moderni, metter i loro nomi in lingua erudita, Chi lo sa? Io però inclino a credere che questa nazione non coltivasse le arti al punto di lasciar monumenti da cagionarci ammirazione. Abbiamo gran quantità di statue, che noi crediamo di gusto latino, o che almeno non sono sicuramente greche, poichè quand' anche fossero state ritrovate in Grecia, non meritavano di essere trasportate a Roma. Ma nella maggior parte di esse si distingue il carattere della nazione nelle teste e ne' busti, per la maggior parte sotto l' effigie di gladiatori e di soldati. Questo gusto è analogo molto a quello che si osserva nelle pietre che da loro sono state incise. Oltredichè il loro stile è duro e secco, come si vede in tutti i loro ritratti, e particolarmente in quelli che si fecero nel tempo il più vicino al bel gusto della Grecia, come sono quelli di Cesare, di Agusto e ancora de' consoli anteriori. In somma fino al tempo di Nerone brillarono poco le arti in Roma. Si hanno belle opere fatte sotto il regno di questo principe. Quando più ci fiorirono ne'tempi di Trajano, e di Adriano, io credo che i buoni artisti fossero tutti

---

(*a*) Si veda appresso la lettera sul principio, e progresso delle arti. FEA.

Greci; come si vede dal loro stile, che nella loro debolezza stessa conserva tuttavia le buone massime dell'antichità, vale a dire la semplicità dei contorni, il complesso delle proporzioni e i bei caratteri delle teste.

102. I Siciliani ebbero anche del buon gusto greco, e lo conservarono per lungo tempo, senza però toccar mai la perfezione, poichè furono meno corretti de'Greci, e più rotondi e caricati nelle parti, nè giunsero mai a lavorare il marmo con la stessa finezza e pulizia (*a*).

103. Ma vi è un grande errore fra gli antiquarj, i quali cercano la perfezione nelle cose che non ne sono quasi state capaci, come sono le pietre incise; perchè non bisogna cercarvi la perfezione, ma solamente lo stile. In fatti queste non sono, a dir così, che cose fatte per pratica o maniera, dove non si è cercato che di segnare le bellezze facili, di evitare le difficoltà, e lasciare affatto le delicatezze, che avrebbero fatto cadere in errori. Questo si scorge nei pezzi che si sono trovati in pasta antica, che per conseguenza sono stati molto stimati ancora dagli antichi. Si vede che essi hanno poco ricercato le loro opere, ma che hanno fatto consistere l'arte in una bella e nobile semplicità.

104. La decadenza dell'arte potè provenire dalla moltitudine degli artisti, i quali per essere molto

(*a*) Si veda il parere del prior Bianconi sopra una medaglia di Siracusa, ove fa delle osservazioni sulla bellezza delle opere di quella nazione; e anche il Winkelmann, *Storia delle arti del dis.*, *lib. X*, *cap. III*, *Tom. II*, *pag.* 275. *e segg.*, ove fa la storia delle arti in quell' isola. FEA.

comuni caddero in disprezzo. Finalmente nel maggior lustro dell'impero romano non istimandosi altra professione che quella del soldato; e per conseguenza i professori del disegno essendo poco rispettabili, doveano studiar poco, e trattar la loro arte come una specie di mestiere meccanico e vile degno solamente degli schiavi e di gente infelice. In questa maniera l'arte decadde fino a perdersi quasi del tutto, strascinata dalle rivoluzioni del impero, dalle guerre, dalle irruzioni de'barbari, da cangiamenti di religione, e dalle abolizioni delle immagini; cose tutte che diedero l'ultimo crollo al buon gusto, e distrussero perfino gli avanzi dei capi d'opera degli antichi.

105. Ciò nondimeno il mondo deve ai Greci di quella miserabile e oppressa patria delle arti, la conservazione e il rinascimento loro; poichè eglino trasportarono per la seconda volta in Italia la pittura. Qui incominciò di nuovo a coltivarsi e a migliorarsi da' Fiorentini, da' Veneziani e da Lombardi fino a Raffaello, a Tiziano, ed al Correggio, che la portarono al più alto grado di perfezione; da quel punto è ritornata di nuovo a decadere fino a noi altri, che vedremo la sua intera rovina se proseguiremo nel cammino finora tenuto. Questo è in succinto quello che io penso su l'invenzione, progresso, e decadenza delle arti. Ora parlerò delle loro bellezze, e particolarmente di quelle che ho osservate nella prima, nella seconda e nella terza epoca dell' antichità.

106. Nel principio tutti i gusti non erano che un solo, cioè informi e grossolani. Gli Egizj si fermarono là, nè lo migliorarono mai, perchè la

natura del loro paese non era propria per somministrar loro idee di perfezione, nè di bellezza, nè di proporzioni.

107. I Greci ed i Toscani furono i primi che scoprirono le regole delle proporzioni (*a*). Conobbero ben presto che una parte la quale si appoggia su d' un' altra, debb'esser più leggiera di questa: inferirono quindi, che una mano, un piede, una testa, se sono molto grandi sono deformi: rifletterono, che qualunque corpo deve aver la proprietà e la capacità d' eseguir tutti i suoi movimenti con facilità, e che ogni movimento si esercita nelle giunture; e perciò si applicarono ad osservare che il collo unisce la testa al corpo, cui sono attaccati gli omeri ai quali si uniscono le braccia; come alle cosce le gambe, e a queste i piedi colle dita; e riflettendo al modo con cui la forza è graduata nelle azioni e ne' movimenti di tutte queste parti acquistarono l' idea della leggerezza e sveltezza che si osserva espressa nelle figure toscane (*b*). Conobbero che la forza della

(*a*) Questo s' intenderà delle belle. Che fossero note le proporzioni agli Egiziani non si può negare, tanto per le statue antiche rimasteci, quanto per ciò che narra Diodoro dell' arte loro di lavorare in più pezzi, e in diverse parti diversi artisti a una sola statua secondo certe misure e proporzioni fissate. Vedasi la *Storia delle arti del dis.*, *Tom. I*, *p.* 121. FEA.

(*b*) Credo che il nostro autore tenga con la più comune opinione che siano etrusche tante statue, bassirilievi, e cammei, ed altro che sono di stile greco antico. Vedasi ciò che ne dicemmo nella *Storia delle arti, ecc.*, *Tom. III*, *pag.* 434, 467 e 191, e ciò che dirà il ch.

positura incomincia da basso, e prosiegue gradatamente fin su; poichè il piede sostiene la gamba, questa la coscia, sopra di cui posa il tronco; e filosofandovi sopra trovarono, che dovea essere una certa proporzione tra la lunghezza e la grossezza di queste parti. Passando poi avanti, avvertirono che in tutti i membri del corpo erano due movimenti contrarj, uno di azione, e l'altro di riposo; cioè la forza che opera e la forza che sostiene: che per significar la prima era necessaria la sveltezza e la leggerezza nelle estremità; e che per la seconda doveano esser queste più solide, e più robuste, e per conseguenza le facevano un poco più lunghe: ma siccome la grossezza delle parti può degenerare in gravezza, provarono che la vera sveltezza derivava dalla proporzione de'membri con le giunture. Così si videro nella necessità di far i piedi lunghi e sottili; e giunsero con questo mezzo ad accordare l'arte con la natura; nel che consiste il vantaggio più grande dell'arte, e ciò che dimostra la perfezione delle regole. Perciò io sono di parere, che il conoscimento della bella proporzione si deve ai primi artisti, o almeno al primo stile dell'antichità. Non si troverà contraddizione in quello che io dico, se vi si baderà attentamente; perocchè quando io dico che un piede deve esser grande, convien riflettere che il grande consiste

---

sig. ab. Lanzi nella sua nuova Descrizione della Galleria Granducale di Firenze, piena di nuove viste bellissime di arte e di antiquaria erudita. Mengs nel *Frammento di un discorso, ecc.*, qui appresso al *num.* 16, si spiega meglio. FEA.

nell'avere una grande circonferenza: quindi è che un piede può esser lungo in proporzione della sua larghezza, senza però esser grande come effettivamente si vede in tutte le migliori statue antiche che hanno piedi lunghi.

109. Nel secondo stile si conservarono tutte le proporzioni della lunghezza che erano già stabilite nel primo; ma avvedendosi che quel gusto era troppo secco e ordinario, incominciarono a mutare il contorno, facendo alquanto meno lunghe e strette le giunture; con che introdussero anche più grandiosità e soavità. Con tutto ciò non trovarono il modo di correggersi interamente della secchezza, perchè ancor non aveano saputo trovare la linea serpeggiante od ondata. Cominciarono di poi a usar le linee convesse, per mezzo delle quali diedero un carattere anche più grande alle loro figure; ma però queste linee non servirono che per le parti grandi. Le opere che possiamo credere di quell'epoca, sembrano essere come strozzate nelle loro entrate; perchè dove s' incontrano due linee convesse formano un angolo di gran profondità, e perciò quello stile pare nelle entrate tagliato. Quest' uso delle linee convesse non era però assoluto e generale, poichè solevano combinarlo con le rette: queste per le cose che danno in fuori, e le altre per quelle che entrano: intendo dire, che dove l' entrata deve esser più forte, ivi mettevano una curva più rapida; e dove volevano uscir molto, vi allungavano la retta. Questo era preso dal primo stile, e si vede chiaramente nel carattere che davano alle teste nelle quali formavano una linea retta dalla nascita de' capelli fino alla punta del

naso; abbassavano le parti piccole per rialzare le grandi, badando solamente alle forme generali. Questo si può osservare nelle teste di Giove, e della sopraccitata Minerva e di altre di quel tempo, dove gli artisti hanno usato molto le linee rette e gli angoli; e si sono attenuti alle parti principali, omettendo le minime. Facevano la fronte piatta: dalla radice de' capelli come ho detto, fino alla punta del naso, tutto è una linea retta. La sua superficie superiore è tutta piana, e di là al labbro superiore forma un angolo retto. I due lati sono anche piani, e appena sono segnate le narici, per non interrompere la forma principale che si compone di due triangoli ai lati, e d' una pianura su la parte di cima: nè segnavano punto l'osso delle narici. Di là fino al bordo più prominente del labbro superiore facevano altra pianura quasi sì lunga come quella del naso; il che dà una cert'aria di gravità e di nobiltà. Io credo che avrebbero fatto anche il labbro inferiore della stessa forma, se la natura non lo avesse fatto sì differente; poichè veggo che procuravano accomodarlo al loro gusto, facendo ascendere dal mento alla bocca una linea quasi retta, e nella parte eminente del labbro ripetevano la pianura. Al mento davano anche la stessa forma piatta; alle guance parimente, eccetto dove giuocano le ossa del viso; e in questa guisa facevano tutte le altre parti, esprimendole grandi, conformi, e semplici, e omettendo le piccole. Di tutto ciò stabilirono regole fisse, che seguivano senza dipartirsene mai; e formarono così il secondo grado di perfezione, o la seconda epoca del gusto.

110. Nella terza epoca, nel miglior tempo del-

l'arte, gli antichi perfezionarono la loro maniera, essendosi accorti che nelle due precedenti non si esprimeva debitamente l'effetto della carne; poichè nella prima pareva troppo nervosa e nella seconda molto gonfia e grossolana; e finalmente conobbero che nella bella natura trovasi una continua varietà che niuna cosa deve ripetersi; che era necessario passare dalla linea convessa alla concava e alla retta e frammischiarle tra loro; che ne'piani e nelle parti angolari della seconda maniera conveniva unire le concave alle convesse, e dove bisognava varietà doveano entrare tutte le tre specie di linee e trovarono la ragione perchè non si deve fare niun angolo senza curva, e niuna curva senza interruzione o inflessione, cioè senza linea ondeggiata o serpeggiante. Notarono che niuna entrata deve stare incontro di altra consimile, come niuna uscita contrapposta ad un'altra; che niuna linea deve esser della stessa proporzione o del carattere come l'opposta dall'altra parte; e finalmente che deve essere una varietà continua in tutti i contorni e in tutte le proporzioni.

III. Queste regole non potevano condurre gli artisti all'errore, essendo fondate nella buona pratica delle maniere precedenti; perchè la prima avea spianate le buone proporzioni, e la seconda aveva bandite tutte le minuzie e le inutilità; la terza non tendeva ad altro che a pervenire al compimento dell'arte, il quale consiste nella varietà, che è l'anima delle cose rappresentate; poichè la varietà produce alla nostra vista l'effetto che nella natura fa il movimento; e una sola forma fa un solo effetto togliendo l'idea del movimento, mentre

molte e varie forme ci tolgono la considerazione della durezza e della stabilità della cosa. Un sola linea nera sopra la carta bianca non fa alcun effetto ai nostri occhi, ma molte; poste le une a canto alle altre, ci fanno battere gli occhi in maniera che più si cerca di fissarvi sopra lo sguardo, più si sta incerti di quello che si vede. Lo stesso succede con un bel quadro, o con una bella statua, che quanto più si rimira, più l'occhio comprende la varietà delle forme, e ci ritrova maggior piacere, sembrandogli più animate. Al contrario una cosa uniforme non muove la vista; pare morta: nè trovandovi il nostro spirito niente di nuovo se ne annoja e se ne disgusta subito. Questa varietà è quella che caratterizza le opere eccellenti degli antichi, e dà loro l'ultima bellezza, sì difficile a cogliersi: da essa viene costituita tutta la differenza che è tra gli antichi e i moderni. Non già che questi non abbiano procurato di metter varietà nelle loro opere; ma l'hanno fatta troppo sensibile e studiata: e a forza di volerne metter molto è loro mancata e sono stati costretti a ripetersi. Gli antichi divideano il passaggio dalla linea retta fino alla più curva in cento gradi, per esempio; e si servivano di questi in una degradazione quasi invisibile. I moderni cominciano da un salto, ponendo, per esempio, il primo grado al numero 50; onde non possono offerire tanta varietà come gli antichi, non avendo che la metà de' gradi e delle forme.

112. Questa non è che una indicazione generale del molto che potrei dire sopra il gusto degli antichi. Ora mi resta a parlare della loro pittura in particolare, paragonandola nello stesso tempo con

la scultura, e considerandola pei gradi e per le parti che richiede quest'arte; e dirò quello che io credo ch'eglino sapessero e quello che ignorassero. Non mi dimenticherò che io esamino opere di uomini, e che l'umanità è inseparabile dai difetti. Supposto ancora che l'uomo potesse formarsi delle cose un'idea perfettissima, non per questo potrebbe produrre opere perfette; perocchè la debolezza del suo spirito non gli permette di concepire e considerare due cose in una volta, e i sensi non possono ricevere che una sola idea in un dato tempo. Perciò le nostre azioni sono tutte staccate e successive. La memoria è quella che le riunisce, e fa di più idee isolate una sola idea complessa. Onde allorchè un uomo perde questa potenza, ha perduto tutto; perchè il sapere umano non è altro che una combinazione di cose. Perciò è tanto difficile nel principio d'un'opera averne presenti tutte le parti, e ricordarsi al fine di quello che si pensò al principio, per combinar tutto. Questo fa sì difficile la pittura e la scultura, richiedendo l'una e l'altra il pensiero e l'esecuzione. La prima nondimeno ha in ciò qualche vantaggio su la seconda; poichè uno scultore per mettere in esecuzione le sue idee ha bisogno di molta operazione manuale che gli assopisce lo spirito, il quale si debilita e si raffredda prima che la mano abbia terminato di eseguire l'idea concepita. Il pittore con una pennellata ch'è quasi sì pronta come il pensiero, può manifestare la sua idea. Lo scultore fa la sua opera a poco a poco, nè le può dare la bellezza sì presto come il pittore; perchè ciò che in quello è l'ultima cosa, in questo è la prima, vale a dire la perfe-

zione della forma; incominciando la pittura dal contorno ch'è il fine e il compimento della scultura. Ciò non ostante i pittori moderni nemmeno han potuto avvicinarsi alla perfezione della scultura antica; e la ragione credo io che sia, perchè i costumi de'nostri tempi sono ben differenti, e il pittore ha bisogno di spicciar presto, ed esporre i suoi quadri molto prima del dovere. Se Raffaello avesse pensato ad esprimer tutta la perfezione di cui egli era capace, non ci avrebbe lasciato forse che un solo quadro, come è quello della Scuola d'Atene, in vece di tanti che dipinse nella sua corta vita.

113. Nella scultura si trova anche la sua ragione perchè non abbiamo potuto giungere alla perfezione degli antichi, non ostante che sappiamo lavorare il marmo al pari di loro; ed è che i principianti sono costretti a lavorare per guadagnarsi il vitto; e i dilettanti, che li mettono in opera, non sanno distinguere il buono, nè l'uso, nè il fine per cui si fanno le statue; e ordinano opere a chi è ancora nella necessità di studiare il modo di farle. Costoro si avvezzano così alla pura pratica e a quel falso brillante che veggono far la delizia dei ricchi, i quali sono ordinariamente i più ignoranti. Non si fanno più statue d'ordine, o col consiglio di tutto un paese, o d'una intera città; ma pel semplice capriccio d'un potente stordito, per cui vale più un cattivo che un eccellente scultore. Questo influsso pregiudicevole ha fatto degenerare tutte le arti. Anticamente una sola statua bella bastava a fare la riputazione e la fortuna d'un artista; oggi non bastano cinquanta cattive per dargli da mangiare: e siccome la perfezione della scultura si

vede più al fine che al principio, i nostri scultori sono costretti a lasciar le loro opere imperfette; e così abituandosi gli uomini all'ozio e al male con tanta facilità, risulta che la vista de'medesimi professori si avvezza al depravato gusto che regna ai giorni nostri.

114. Da tutto ciò io conchiudo che i moderni per varie ragioni sono inferiori agli antichi, e che la scultura de' nostri tempi è anche inferiore alla pittura. Questa si fa ora troppo frettolosamente, senza considerazione e senza scienza; e la scultura senza buone regole di proporzione e senza intelligenza nel fine: laddove gli antichi usarono nel principio le migliori proporzioni, poscia le linee più proprie all'espressione nobile, rigettando le superfluità e le minuzie, e perfezionando finalmente tutto con ragionata varietà. I pittori antichi facevano lo stesso per differente cammino. Si fermavano molto nelle loro opere, per accrescerne a grado a grado la perfezione. Incominciavano dalla giustezza de'contorni e da una esatta proporzione delle forme principali; terminando poi con tutto lo studio le parti più grandi fino alle più piccole. Si legge nelle storie che non si trovò chi ardisse terminare la Venere che Apelle alla sua morte lasciò incominciata; non perchè altri non sapessero fare un braccio, o una gamba, ma perchè quel quadro, quantunque non che abbozzato, pareva finito a chi non ne sapeva quanto Apelle (*a*).

(*a*) Plinio è quello che (*lib.* 35, *cap.* 18, *sect.* 36, § 15) ci racconta questo fatto di Apelle. Non pare però che possa intendersi come vuole il nostro autore,

115. La pittura era in quel tempo un'arte che si apprendeva e si esercitava come una scienza. Incominciavano dal divider le linee in dieci parti, per esempio, poi in venti, indi in quaranta, in ottanta, ecc., e con questa delicatezza e ripartizione di linee, davano varietà infinite alle opere loro. Variavano le stesse parti delle linee, facendone, per esempio, una di tre, altra di cinque e altra di due; con che formavano i contorni varj, ma uniti, delle diverse linee; e da tutto ciò risultava la perfezione. Non osservavano soltanto queste regole ne'contorni: le applicavano anche alle forme interiori e agli estremi de' lumi ed ai punti di maggior forza. Chi saprà osservare gli antichi con questa attenzione, non si maraviglierà che Protogene impiegasse tanti anni a dipingere la sola figura del suo Gialiso; perchè chi al pari di lui volesse osservare tante regole e ragioni, gli biso-

---

ma che Apelle una parte sola del quadro avesse lavorata e l'altra fosse rimasta abbozzata o contornata soltanto. *Apelles inchoaverat aliam Venerem Çois, superaturus etiam suam illam priorem. Invidit mors peracta parte: nec qui succederet operi ad praescripta lineamenta inventus est.* Nè pare buona ragione il dire che altri avrebbe dovuto saper fare un braccio o una gamba, perchè la difficoltà consiste nell'accordarle col lavoro del primo artista, quando sia degli eccellentissimi. Lo stesso Mengs ha pur detto qui avanti, *pag.* 268, come si conosca la mano di Raffaello da quella di Giulio Romano in uno stesso quadro, benchè questi fosse il discepolo più eccellente e più diletto di quel gran pittore. E chi si è mai trovato capace tra i moderni di restaurar bene il Laocoonte, l'Apollo ed altri capi d'opera degli antichi? FEA.

gnerebbe studiare molto e contemplare la sua opera molte volte parte per parte; poichè, siccome ho detto di sopra, la ragione che impedisce ad un pittore di dare l'ultima perfezione è la mancanza di memoria; e conoscendo ciò gli antichi, vi supplivano col tempo: e nemmeno questa risorsa sarebbe loro bastata, se non avessero saputo ridurre la cosa al metodo di divider l'arte in parti principali e in piccole, e andarle poi eseguendo grado per grado una dopo l'altra; e perciò non potevano eglino conseguire la grande varietà che mettevano nelle loro opere, senza lungo tempo e pazienza; e questa varietà dava il compimento e la perfezione alle proporzioni.

116. Fin qui delle massime generali degli antichi. Discendo adesso alle regole particolari che eglino usavano nel disegno, nella composizione, nel colorito, nel chiaroscuro e nell'ideale.

§ I. *Del Disegno degli antichi.*

117. Io ho detto che gli antichi ebbero tre stili, o maniere differenti; cioè il secco, il grande e il bello. Parlerò soltanto di quest'ultimo, che è l'unico che meriti d'esser imitato.

118. Per esaminarlo, prendiamo quattro statue delle più famose, l'Apollo per la sveltezza e per l'eleganza; il Laocoonte pel genere alterato, o espressivo; l'Ercole pel robusto, e il Gladiatore per la naturalezza, o verità; aggiungendovi il Torso di Belvedere per il sublime, poichè in questo è unito l'ideale con la bellezza e con la verità.

119. Nell'Apollo si vede l'espressione, la nobiltà

e tutti gli altri attributi della perfezione: ma per ora io non parlo che del disegno. Mirando dunque questa statua con le riflessioni che abbiamo avvertite su la differenza tra la pittura e la scultura, vedremo fin a qual segno gli antichi abbiano portata l'arte del disegnare. Vi troviamo l'eleganza, l'accordo e l'armonia de' contorni, e un carattere dominante sì perfettamente eseguito, che non v'è differenza dal carattere d'un contorno a quello d'un altro, nè da quello d'una forma a quello d'un'altra dalla maggiore fino alla minore estremità di un dito del piede. Quando io dico accordo delle forme, intendo dire che se una forma convessa è grande, debbono essere grandi a proporzione tutte le forme convesse della figura, e lo stesso intendo delle concave e delle rette; e siccome tutte le linee de' contorni si compongono dell'una o dell'altra di queste tre, non può essere altra differenza tra essi contorni che quella del carattere che loro si dà. Per esempio, l'Apollo si compone tutto di linee convesse molto soavi, di angoli ottusi assai piccoli e di pianure, ma vi dominano le convesse dolci. Dovendo il carattere di questa figura divina esprimer la forza, la nobiltà e la delicatezza, il suo autore ha dimostrata la prima coi contorni convessi, la seconda co' dritti e la terza con le linee ondeggiate. Gli angoli ottusi e le linee convesse formano la linea ondeggiata, e queste medesime linee convesse unite a inflessioni leggiere mostrano la forza e la nobiltà.

120. Nel Laocoonte dominano le linee convesse, e le loro forme sono angolari tanto nelle entrate quanto nelle uscite, pel cui mezzo si palesa l'al-

terazione che è nella sua espressione; poichè in questa guisa si rendono più visibili i nervi e i tendini della figura che sono fortemente stirati; e così si formano le linee rette, le quali incontrandosi con le concave e con le convesse, formano gli angoli, con che si fa vedere che l'espressione della figura è alterata.

121. Lo scultore dell' Ercole escogitò un gusto del tutto differente, poichè fece i muscoli di forma convessa e rotonda, per mostrare che era vera carne; ma fece le entrate piane, per significare che erano parti nervose e magre; e con ciò espresse il carattere della forza e della robustezza. Ciò risalta più al confronto delle gambe moderne che gli si sono applicate, il cui scultore vi ha fatti i muscoli sì duri e tesi che pajono non carne, ma corde (*a*).

122. Nel Gladiatore evvi un misto delle forme dell'Ercole e del Laocoonte, perchè i muscoli che sono in azione sono alterati, e quelli che riposano sono corti e rotondi come quelli dell'Ercole: i lunghi somigliano a quei del Laocoonte; e quei che non operano sono piani. Questa varietà è conforme alla natura.

(*a*) Una gran differenza passa tra queste gambe moderne e le antiche, già esposte alla pubblica ammirazione nella villa Borghese, ed ora riunite alla sua figura. Al confronto si vede quanto Michelangelo peccasse d'amor proprio, per non dire di cognizione, nel lodar tanto le moderne fatte da Guglielmo della Porta suo scolare e sul suo modello, facendole lasciare in vece delle antiche allora ritrovate. Si può dire che la statua ora ha mutato idea, tanto comparisce più snella la figura e leggiera. FEA.

123. Il Torso di Belvedere ha un poco dell'ideale. Vi si trovano riunite tutte le bellezze delle altre statue, poichè ha la più perfetta varietà e un tocco che è quasi impercettibile. I suoi piani non si possono discernere che col paragonarli con le parti rotonde, e queste con quelli. Le parti piane si riconoscono, perchè la loro superficie unita è più grande che il loro angolo, o tondo; e il tondo si scopre per le piccole parti piane che lo compongono: il dodecagono, per esempio, pare più tondo che l'esagono. Questo insigne autore ateniese a me pare che conseguì il più bel gusto cui può aspirare l'immaginazione, s'egli fu perfetto nelle altre parti mancanti, come in quelle che vediamo. Io non mi fido assicurarlo dachè conosco altre statue, le quali hanno alcune parti eccellenti e sono ordinarissime nel restante. Il nome di questo Apollonio non si trova nelle storie antiche, se forse non è quello che non era mai contento delle sue opere, e che dopo averle terminate le rompeva (*a*). Con tutto ciò io credo che gli antichi Romani facessero gran conto di questa statua, perchè da'ferri che ha nelle natiche, si conosce che la restaurarono (*b*). Pare che rappresenti un Ercole, come indica la pelle di lione (*c*); e secondo il carattere

(*a*) Questo artefice si chiamava Apollodoro, del quale parla Plinio, *lib.* 34, *cap.* 8, *sect.* 19, § 21. Fea.

(*b*) L'argomento sarebbe leggiero assai, perchè si restaurarono tante altre statue di minor merito. Vedi la *Stor. delle arti del dis.*, *Tom. II*, *pag.* 24. Fea.

(*c*) Anche il Winkelmann è stato sempre di parere che questa statua rappresentasse Ercole deificato. Vedasi la *Storia delle arti del disegno*, *Tom. I*, *pag.* 302;

dovrebbe rappresentar questo eroe già deificato; poichè non si ravvisa nel corpo niuna di quelle vene che gli antichi segnavano nelle figure umane, come sono la cava nell'interiore della coscia (*a*), quelle del basso ventre, e altre che passano per il petto. Perciò io inclino a credere che egli fosse appoggiato alla clava, e non filando, come alcuni pretendono (*b*). Questa digressione su la scultura non è fuori di proposito, perchè trattandosi di disegno risaltano in quest'arte il contorno e le forme che sono ugualmente necessarie nella pittura.

124. Venendo dunque alla pittura, io sono pienamente persuaso che il disegno de' pittori antichi fosse molto più perfetto di quello degli scultori; primieramente per l'eleganza e per la prontezza

---

II, *pag.* 284: *III*, *pag.* 229, ove io ho notato che Lisippo fece in bronzo un Ercole che poco poteva essere diverso da questo, secondo la descrizione datane da Marziale, *Epigr.*, *lib.* 9, *epigr.* 30, *edit. Raderi*:

Hic qui dura sedens porrecto saxa leone,
Mitigat exiguo magnus in aere deus;
Quaeque tulit spectat resupino sidera vultu,
Cujus dextra calet robore, laeva mero;
Non est fama recens, nec nostri gloria caeli:
Nobile Lysippi munus, opusque vides.

Il ch. Visconti, *Mus. Pio Clem.*, *Tom. II*, *Tav.* 10, crede che l'Ercole del Torso facesse gruppo con una statua di donna. FEA.

(*a*) Qui si dice vena cava dal suo nome generale e meno propriamente; perchè la vena cava quando arriva alla coscia si chiama crurale. Vedi il Vesalio, *De corp. hum. fabr.*, *lib.* 3, *cap.* 6, *seg.* FEA.

(*b*) Si veda la *Storia delle arti del disegno*, *Tom. II*, *pag.* 284, e *III*, *pag.* 229. FEA.

che già io ho detto essere maggiore nell'esecuzione della pittura; e secondariamente per la stima che si aveva de'famosi pittori assai più che degli scultori. Nè ciò poteva esser senza un forte motivo, trattandosi di giudici tanto illuminati e di gusto così squisito, come erano i Greci. Le espressioni usate dagli storici per encomiare il merito e la finezza de' pittori antichi, sembrano iperboliche e incredibili a chi non combina bene le cose; e perciò vi sono stati de' moderni che nel leggere le memorie della maravigliosa abilità, con cui qualche pittore espresse il carattere del popolo di Atene, si sono ideati che fosse per mezzo di geroglifici e di emblemi, e non per forza di espressione e di disegno, il che ripugnerebbe alla verità della storia.

125. Quello che è certo si è, che queste espressioni sì delicate non si veggono nelle loro statue; onde io credo che la pittura degli antichi primeggiasse di molto su la loro scultura. La grazia e la bellezza d'un' Elena di Zeusi e d'una Venere d' Apelle non potevano esser effetto d'altra cosa che d' una eccellenza ammirabile di contorno. La celebre disputa fra Apelle e Protogene a me sembra chiaro che fosse unicamente una gara di contorno, secondo il modo che io ho di sopra spiegato; vale a dire che il primo delineasse un contorno di un membro diviso, per esempio, in tre forme; che il secondo mostrasse che si poteva dare maggior varietà, dividendolo in quattro; e che Apelle andasse più oltre dando l' ultima varietà e perfezione allo stesso contorno. Se non fosse stato così, non sarebbe stato possibile che egli avesse meri-

tata tanta stima di genti sì dotte e sì raffinate nel gusto, come ci attestano gli storici (*a*).

(*a*) Questa opinione, che la gara tra Apelle e Protogene fosse di contorno non è nuova. Fu già proposta dallo Scannelli nel suo *Microc. della pitt.*, *lib.* 1, *cap.* 19, *p.* 126, *segg.*, ove dice che anche Guido Reni era di quel sentimento. Se si considera solamente il racconto di Plinio, non si può neppur pensare che fosse la cosa in quella maniera. *Scitum est* (scrive egli, *lib.* 35, *cap.* 18, *sect.* 36, § 11) *inter Protogenem et eum* (Apellem) *quod accidit. Ille Rhodi vivebat: quo cum Apelles adnavigasset, avidus cognoscendi opera ejus, fama tantum sibi cogniti, continuo officinam petiit. Aberat ipse, sed tabulam amplæ magnitudinis in machina aptatam picturæ anus una custodiebat. Hæc Protogenem foris esse respondit: interrogavit, a quo quæsitum diceret. Ab hoc, inquit Apelles: arreptoque penicillo lineam ex colore duxit summæ tenuitatis per tabulam. Reverso Protogene, quæ gesta erant anus indicavit. Ferunt artificem protinus contemplatam subtilitatem, dixisse, Apellem venisse: non enim cadere in alium tam absolutum opus. Ipsumque alio colore tenuiorem lineam in illa ipsa duxisse: praecepisseque abeuntem, si rediisset ille, ostenderet, adjiceretque hunc esse, quem quæreret: atque ita evenit. Revertitur enim Apelles, sed vinci erubescens, tertio colore lineas secuit nullum relinquens amplius subtilitati locum.* Qui pare evidente che si facesse una gara di franchezza e bravura nel saper tirare linee sottilissime, l'ultima delle quali, tirata da Apelle, spaccava nel mezzo le altre due. Or che hanno a fare queste cose con una gara di varietà o perfezione di contorno? Apelle fu il primo a tirare la linea sul quadro o tavola di Protogene, non essendovi presente questo, che poi venuto ne tirò in mezzo di essa un' altra anche più fina e sottile, in maniera che si vedessero i termini della sottoposta linea di Apelle.

126. Gli antichi avranno conosciuto certamente gli scorci, altrimente non era possibile che Apelle

---

Questi ritornato, tirò una nuova linea e con diverso colore in mezzo a quella di Protogene, lasciandone parimente vedere i termini da una parte e dall'altra, e così sottile, che Protogene non ebbe più campo da farvene sopra un'altra. Secondo l'opinione di Mengs, sarebbe stato tutto l'opposto. In vece di restringere le linee, i pittori le avrebbero slargate o moltiplicate in largo. Chi poi volesse credere che Plinio non abbia capita bene, o ben riferita la gara dei contorni come si dovrebbe dire per sostenere l'opinione surriferita, potrebbe pensare che egli abbia equivocato nella parola *linea*, la quale significa linea semplice ed anche contorno. Egli nello stesso capo scrive, che la maggior difficoltà della pittura consiste nel far bene le linee estreme delle figure che sono appunto i contorni, e dice che Parrasio, per confessione degli altri pittori, era stato in essi il più perito: *confessione artificum in lineis extremis palmam adeptus. Hæc est in pictura summa subtilitas.* Dice lo stesso di Parrasio anche Quintiliano, *Inst. Orator., lib.* 12, *cap.* 10: dopo aver detto, che Zeusi lo superava nell'intelligenza del chiaroscuro: *quorum prior luminum umbrarumque invenisse rationem, secundus examinasse subtilitus lineas traditur.* Qui, e molto più dal resto, è chiaro che Quintiliano parla di contorni; e probabilmente di contorni si deve intendere ciò che scrive lo stesso Plinio anche di Apelle che non passava giornata senza fare qualche linea: *Apelli fuit perpetua consuetudo, nunquam tam occupatam diem agendi ut non lineam ducendo exerceret artem: quod ab eo in proverbium venit.* Così altri autori che potrebbero addursi. Riflettendo a queste cose, e che fra due sì grandi artisti era veramente degna di gara la cosa più difficile nella pittura assai più che una sem-

avesse potuto dipingere Alessandro in figura di Giove tonante, col braccio alzato col fulmine in

---

plice linea indifferente per sè, benchè sottilissima, l'opinione non dovrà parere tanto improbabile. Soltanto mi farebbe una difficoltà gravissima, l'aggiugnere che fa Plinio al luogo citato, di aver veduto in Roma quel quadro nel palazzo de'Cesari prima che andasse a fuoco, e di non avervi appunto osservato altro che linee appena discernibili; il che non poteva essere nei contorni, ne'quali non si doveva gareggiare in sottigliezza, ma in varietà e bellezza: *placuitque sic eam tabulam posteris tradi omnium quidem, sed artificum præcipuo miraculo. Consumptam eam constat priore incendio domus Cæsaris in Palatio, avide ante a nobis spectatam, spatiosiore amplitudine nihil aliud continentem quam lineas visum effugientes, inter egregia multorum opera inani similem, et eo ipso alicientem, omnique opere nobiliorem.* Lodovico Demonsioso, *De pict. antiq., lib.* 2, pretende che quella contesa dei due pittori consistesse nel tono del colore, e passaggio da un colore all'altro, che Plinio, *loc. cit., cap.* 5, chiama *harmogen*. Comunque sia stata, posso ben dire che per lo più si sbaglia nel voler dare certe spiegazioni a passi di autori antichi. Quando non si vogliono dare spiegazioni che non hanno fondamento nelle parole dello scrittore, ma soltanto nella testa di chi si figura che la cosa fosse possibile in quella tale o tal altra maniera; non si devono dire spiegazioni di autori, ma nuove idee o maniere di fare o d'intendere una cosa. Questo è avvenuto a Plinio anche per ciò che dice, *lib.* 36, *cap.* 14, della maniera d'alzar gli architravi al tempio di Diana Efesina, di cui si è voluto sostenere nelle *Memorie per le belle arti* nel mese di agosto 1786, una nuova idea meccanica affatto puerile e impossibile per quel caso, senza farsi carico delle di lui parole che

maniera che, dicono, pareva uscire dal quadro. Le pitture delle battaglie nemmeno potevano eseguirsi senza l' intelligenza dello scorcio, perchè le figure sarebbero comparse storpiate e ridicole (*a*). In somma io penso che il disegno degli antichi fosse molto superiore a quello de'moderni; poichè tra le pitture antiche da me vedute molte ve ne sono così ben disegnate come le migliori di Raffaello, non ostante che fossero fatte a Roma in tempi in cui il gusto greco era già svanito, o che al più sono del tempo d' Augusto; e nondimeno la scultura di quel medesimo tempo era molto inferiore alle sopraddette pitture; cosicchè dal poco che ci resta della pittura antica, possiamo inferire ch' essa fu sempre più perfetta della scultura contemporanea.

§ II. *Del Chiaroscuro degli antichi.*

127. Io sono di parere che gli antichi non avessero così giuste idee del chiaroscuro come noi altri, e che possedessero quella parte la quale richiede l' imitazione, e non l' ideale. L' ingannare la immaginazione degli spettatori con un effetto di verità non si può conseguire senza un chiaroscuro

---

non possono ammetterla in verun senso e dando un sogno dell' Alberti per un fatto reale. FEA.

(*a*) Questo punto resta deciso definitivamente se si avverte a ciò che racconta Plinio di Pausia, libro 35, cap 2: *ante omnia cum longitudinem bovis ostendere vellet adversum eum pinxit non transversum, unde et abunde intelligitur amplitudo.* AZARA.

molto vero; e questo ebbero certamente gli antichi, ma perciò non è necessario posseder l'ideale, bastando l'esattezza nell'imitare la natura.

§ III. *Del Colorito degli antichi.*

128. Io sono anche d'opinione che fra gli antichi vi debbano essere stati dei pittori così eccellenti nella parte del colorito come i moderni. Mi figuro che Zeusi e Apelle fossero in questa parte arrivati ad imitar il vero, ma anche ad esser bellissimi; e quanto gli autori ci riferiscono del colorito, prova che gli antichi ne aveano una giusta idea; ma forse non giunsero ad analizzar questo punto tanto come noi altri. La scelta de'colori locali de' panneggiamenti era molto buona secondo che vediamo dalle reliquie che ce ne sono rimaste. Dipingevano molto finito, senza ometter niente del necessario. Abbiamo la figura di Roma trionfante, dipinta, per quel che si crede, in tempo di Costantino (*a*), la quale ha molto buon tono di colore; e benchè sia un quadro assai mal disegnato, si vede ch'è un'opera molto men cattiva delle sculture dell'Arco di quell'imperadore, eseguito nel suo tempo. . . (*b*).

(*a*) Si veda il Winkelmann, *Storia delle arti del dis.*, *Tom. II*, *lib. XII*, *cap. III*, *princ.* FEA.

(*b*) Vedasi appresso la lettera del nostro autore sulle pitture d'Ercolano. FEA.

MEMORIE

CONCERNENTI

LA VITA E LE OPERE

DI

ANTONIO ALLEGRI

DENOMINATO IL CORREGGIO (a)

CAPO I.

1. Le notizie che abbiamo della vita e de' fatti del grande e grazioso da Correggio sono poche,

(a) Queste Memorie sopra il Correggio furono da Mengs composte a Firenze, per darle a coloro che facevano la ristampa delle Vite de' Pittori del Vasari, i quali però non estrassero che quell' articolo sì magro del Correggio, che si legge in quella loro edizione. Il suo principal fine, oltre quello di far conoscere il merito del gran Correggio meglio di quel che finallora si era fatto, fu di supplire a quanto manca nella Vita che ne scrisse il Vasari, e di correggere i suoi equivoci; non ostante che molti abbiano creduto che il Vasari non iscrivesse quella Vita con tutta l'istruzione e l'imparzialità necessaria. Mengs, che pur lo credeva, non volle però ingerirsi troppo in tale quistione, e si contentò colla sua moderazione ordinaria di dilucidar bene i fatti sopra de' quali si stabilisce la riputazione del Correggio senza entrar in dispute, nè curar l'opinione ed il partito di coloro che si fanno un impegno nazionale di sostenere il Vasari. AZARA.

confuse, e discordi tra di loro. Certo si è che nè i letterati, nè i pittori che hanno scritto vite di artefici, hanno reso al Correggio quella giustizia che meritava; poichè egli era ben degno che qualcuno prendesse la cura di bene informarci delle circostanze di un uomo a cui la nobil arte della pittura tanto deve. Ma questa negligenza non solo è un'ingiustizia fatta ad un tal uomo; ma ancora una gran perdita per noi; perocchè non vi è maggiore stimolo alla virtù che il racconto de' fatti delle persone virtuose; e per questo mezzo spesso i vizj dell' amor proprio e dell' ambizione si sfogano nell' imitazione di esse, e cangiando quasi natura diventano virtù. Per la qual cosa parrà conveniente esaminare di passaggio le cause di questo fenomeno della storia pittorica, facendo pur troppo maraviglia, che un merito sì grande possa nascondersi alle menti di uomini così autorevoli e grandi come sono quelli che hanno onorato pittori assai inferiori a questo gran luminare dell'arte, con descrivere minutamente le loro virtù.

2. Abbenchè giovi all'umanità di credere che il merito sia la prima origine di ogni fortuna ed onore, ciò non ostante è certo che gli accidenti estrinseci non poco vi contribuiscono. La stessa virtù in diversa patria e tempo fa diverso effetto. Antonio Allegri da Correggio, nato in una piccola terra, portato dal talento e dal genio naturale più assai all'amor del sapere che al fasto, non poteva facilmente essere ammesso in quel gran mondo, dove si acquista sovente più fama per essere amabile che per essere stabile e degno.

3. Le sue opere ci fanno vedere un genio di

sempre avanzarsi, poichè sebbene egli fosse sempre il medesimo nonostante il molto suo merito, fu però sempre diverso nel grado di esso e di stile. Questo desiderio di avanzarsi è solamente conceduto a quelli che sono dotati della vera umiltà di stimarsi poco: onde il Correggio doveva essere di questa indole. Sogliono i pittori ritrarre nelle loro opere quasi sempre il proprio genio: sicchè avendo il Correggio sempre dipinto cose graziose, e scelto da ogni cosa ciò che più lo era, ed eseguitolo con uno spirito filosofico, si può congetturare ragionevolmente che egli fosse di temperamento studioso, modesto, tenero, amoroso e filosofico. Un simile genio non era fatto per grandi fortune, se gli accidenti non ve lo portavano quasi per forza. Per gli stessi motivi non poteva essere facilmente amico degl'illustri cortigiani, come certuni che hanno scritto a gloria de' pittori inferiori, i quali se scrissero con giustizia de' primi inventori, e degli uomini illustri de' loro tempi, fu perchè gli uni erano morti, e gli altri erano di tale splendore che chi li lodava faceva onore a sè medesimo. Ma il gran Correggio, studioso ed applicato alla sua professione, vivendo in corte piccola, non poteva annoverarsi tra il numero di questi. A ciò si aggiugne che il Correggio essendo nato dopo quegli uomini grandi, dovea quasi essere considerato come pittore giovane, e seguace di quelli che allora godevano la maggior fama. Egli però prima dell' età di trent'anni poteva essere conosciuto. Allora Tiziano si trovava nell'età di settantasette anni; ed era già morto Raffaello. In somma il Correggio era il più giovane tra que-

gli uomini che nel tempo florido dell' Italia si erano resi ammirabili. Ma altro comparisce ora a noi, che quasi abbiamo perduta la speranza che altri rinasca da poterlo uguagliare, dopo avere il mondo sperato per 240 anni indarno che tornasse un simile ingegno: ed all' incontro i molti anni scorsi di poi ci fanno parere tutti que' luminari come apparsi in un sol punto. Le disgrazie sopravvenute a tutta l' Italia, e la poca cura che si pose per qualche tempo alle belle arti, contribuì ancora non poco ad una certa dimenticanza degli uomini che meritavano lode; e solo si sostennero in Italia le due scuole fiorentina e veneziana; essendo la prima appoggiata su Michelangelo, il quale sopravvisse alle turbolenze suddette; e l'altra sopra Tiziano, il quale visse in paese, dove in quel tempo meno si sentivano le miserie. Sorsero fra questi degli scrittori di vite; ma eglino scrissero principalmente di quelli che erano loro patriotti o amici, e talvolta anche ignorando le vere circostanze degli altri. Da questo dunque sarà facilmente nata quella negligenza nel, peraltro scrittore illustre, Vasari in tutto ciò che riguarda i pittori lombardi. Non per questo merita la taccia d' invidioso, come alcuni hanno preteso; ma solamente di poco attento o male informato, poichè nelle cose anche indifferentissime, come sono i soggetti de' quadri, pure ha variato dal vero. Così si crede nella descrizione di quelli che il Correggio dipinse per il Duca di Mantova, ed in altre occasioni. Se il Vasari dice, che *spicca più nell'operare che nel disegno squisito*, questa critica non vuol dire, che il Correggio non abbia ben disegnato; ma piut-

tosto che il Vasari pensava che forse egli disegnava assai bene; ma che concede che non sapeva dipingere come il Correggio. Oltre a ciò non lascia di lodare i disegni di esso, dicendo: *hanno in loro una buona maniera, vaghezza e pratica di maestro*: onde forse volea solamente dire che i disegni di Michelangelo erano più eccellenti.

4. Se il Vasari nell' epilogo della Vita del Correggio si ferma quasi solamente sull'eccellenza di dipingere i capelli, credo che egli con ciò abbia solamente inteso esprimere che in questa parte nessuno si accostò all' eccellenza; poichè in altri luoghi ha detto: *per questo il Correggio merita gran lode avendo conseguito il fine della perfezione nelle opere che egli a olio o a fresco colorì.*

5. Alle suddette ragioni si aggiugne quella emulazione che il genere umano ha per natura, cioè di soffrire mal volentieri il dover confessare la superiorità in un suo simile, quando altro interesse non lo ricompensi di questo abbassamento di sè stesso: e volentieri, quando l'uomo non si può più oppore al merito d' un altr' uomo, lo ascrive a causa superiore o accidenti estrinseci, per mezzo de' quali nel confessare la superiorità dell' altro, lo priva del merito personale: onde sempre gli resta una uguaglianza con esso lui che solo confessa maggiore per accidenti di fortuna.

6. Questa infelice emulazione degli uomini non poco danno ha causato alle vere notizie del modo con cui visse, studiò e imparò il Correggio la sua arte, e per qual via giunse a quell'alto grado di eccellenza.

7. Quasi tutti gli scrittori artisti lo fanno com-

parire una produzione prodigiosa della natura. Ma più fa maraviglia il vedere che vi sono stati eziandio de' letterati savj, i quali erano obbligati a conoscere la natura umana, che abbiano adottato degli errori stravaganti. Mi si dica: chi mai nelle belle arti inventò, e perfezionò tutto in un tratto nel breve tempo di trent' anni uno stile nuovo in qualunque arte, come era allora quello del Correggio nella pittura, e questo senza altro ajuto che il genio naturale? (*a*)

8. Il sorprendente Michelangelo Buonarroti, per doni di natura non inferiore ad alcun altro artefice, di cui si abbia memoria, non già da sè, e senza lumi imprestati da altri, potè trovare le vie di frangere gli angusti argini di uno stile servile ed umile, usati per secoli da tutti i professori d'Italia. È ben vero che una scintilla basta ad accendere un gran fuoco dove la natura abbia posta la materia, cioè un fervido talento; ma pure resterà essa eternamente inoperosa senza quel primo moto. E Michelangelo, quel gran talento, senza vedere le antiche statue che la munificenza di Lorenzo de' Medici gli aveva procurate, mai non avrebbe potuto abbandonare lo stile de' suoi maestri, ed al più sarebbe stato un altro Donatello o un Ghiberti.

9. Raffaello da Urbino, benchè superasse all'in-

(*a*) *Natura fieret laudabile carmen, an arte,*
Quaesitum est. Ego nec studium sine, divite vena,
Nec rude quid prosit video ingenium: alterius sic
Altera poscit opem res, et conjurat amice.
Horat. *de Arte poet.* AZARA.

finito tutti i suoi maestri, ciò non ostante lasciò nelle sue opere la traccia delle idee ricevute da essi; e forse senza le massime di fra Bartolomeo, e senza la vista delle opere di Michelangelo saremmo privi dello stile più bello di quel gran pittore. Dirassi che niuno nega che il Correggio avesse maestri; ma qual traccia mai si riconosce in lui o del Frari o di Andrea Mantegna? Potea forse il detto Mantegna, pittore il più duro del suo tempo, formare il più grazioso, il più rilevato, il più dolce che non è stato mai uguagliato nè dai suoi predecessori, nè in 240 anni dopo di lui? Que' maestri che appena ardivano di uscire dalle linee dritte, potevano insegnargli l'opposto, cioè di fuggirle? O sarà dunque il Correggio solo stato capace col veder la natura di ascendere a quell'alto grato, dove tutti gli altri uomini hanno dovuto ascendere come per tanti gradini a poco a poco? Io non posso convenire in simile pensiero; che anzi parmi che Antonio Allegri abbia guardato e studiato tutti gli uomini grandi che furono avanti di lui e nel suo tempo. Siami dunque permesso, dopo aver fatte delle congetture sui motivi, pei quali siamo privi di una narrazione vera della vita di questo gran pittore, di proporre sopra questa materia le mie illazioni, le quali mai non pretenderò assolutamente vere, ma bensì verisimili; ed ancorchè dovessero essere riprovate, spero saranno utili per seguitare con la imitazione i meriti singolari di questo eccellente pittore, e le bellezze delle sue impareggiabili opere.

CAPO II.

10. Nella oscurità, in cui siamo sulla vita del Correggio (*a*), si ha da diversi autori la notizia,

---

(*a*) Il signor conte Giulio Scutellari parmigiano, dimorante in Roma da tanti anni, ha fatta una raccolta delle memorie che poteansi avere da Parma intorno al Correggio e ad altri pittori che hanno lavorato in quella città. Avendomele gentilmente comunicate, ne ho tratte parecchie notizie che darò qui appresso. Anche il nostro autore ha avuto notizie da lui, come ho capito dal confronto delle carte e da una nota che ho trovata tra le carte dello stesso Mengs, in cui ne parlava. Da molti anni a questa parte è divenuta quasi mania la curiosità e la voglia di sapere e di scrivere anche le minuzie relative alla vita del Correggio. Tra quei che ne hanno già stampato più copiosamente, uno è il signor cavaliere Carlo Giuseppe Ratti, pittore genovese, che alla cognizione dell'arte ha saputo unire le notizie storiche, profittando anche delle osservazioni di Mengs, come accenna nella prefazione al suo libro intitolato: *Notizie storiche sincere intorno la vita e le opere del celebre pittore Antonio Allegri da Correggio. Finale*, 1781. Più di tutti poi ha soddisfatto alla curiosità degli eruditi il chiarissimo Tiraboschi nella sua *Biblioteca Modenese, tomo VI*, all'articolo del Correggio, ove ha notato varie cose contro Mengs e Ratti, che noi accenneremo in seguito con qualche altra cosa; rimettendo per il resto i lettori alla eruditissima di lui opera. Mengs avea pensato di fare delle note su questo secondo capo, come ho rilevato dai contrassegni nel manoscritto che ho copiato, datomi dal sig. Francesco Ramos, il primo di merito grande tra i di lui scolari spagnuoli. FEA.

ma incerta, che nascesse nel 1490, o, secondo altri nel 1494 in Correggio, o in certo casale vicino (*a*). Il suo vero nome era Antonio Allegri; ma si trova scritto da lui medesimo e sui quadri e nelle scritture, il suo nome in latino *Laeti*, coll' aggiunta *da Correggio*: onde è stato sempre conosciuto sotto il nome di Antonio da Correggio. S' ignora finora chi fossero i suoi genitori (*b*), e chi avesse per moglie. Bensì è certo che si maritò due volte, e che con ambe le mogli ebbe figliuoli, cioè che gli nacque Pompeo, o come altri vogliono, Pomponio (*c*), in Correggio. Venne dopo ad abitare in Parma, e procreò una figlia con la prima moglie nell'anno 1524, ed altra nell'anno 1526. Con la seconda moglie poi procreò la terza figlia anche in Parma l'anno 1527 (*d*). Per la sua morte vi è lo

(*a*) Dal P. Orlandi nell'*Abecedario pittorico* si dice nato circa l'anno 1492. Se si dà per certo che vivesse anni 40 e mesi, come si dirà appresso, sarebbe nato nel 1493, come riflette anche il sig. Ratti, *pag.* 287. FEA.

(*b*) Suo padre si chiamava Pellegrino, sua madre Bernardina Aromani. FEA.

(*c*) Pomponio si chiamava sicuramente, e fu pittore di merito. Dipinse, fra le altre cose, per 80 scudi d'oro la nicchia del Popolo nella cattedrale di Parma negli anni 1560, 1561 e seguente, come consta dai pagamenti fattigli in varie rate nei detti anni, registrati nei libri della chiesa. Il lodato Tiraboschi, che non avea notizia di questa prova, scrive, *pag.* 291, *che non vi ha che semplice tradizione* che Pomponio lavorasse in quella chiesa. FEA.

(*d*) Ecco le fedi del battesimo di esse nella cattedrale: 1524 *Francisca Letitia filia Antonii de Alegris de Corrigia et Hieronimae uxoris nascitur* 6, *et bapti-*

stesso dubbio, come per la nascita, benchè convengano tutti che sia morto di circa quarant'anni. Quelli che hanno fatto più curiosa ricerca, dicono che egli vivesse quarant'anni, e sette mesi; e che morisse in Correggio il dì 5 di marzo, 1534, e fosse sepolto nel chiostro de' padri di S. Francesco (*a*). Alcuni vogliono ch'ei fosse poverissimo e di bassa estrazione; altri ch'egli sia nato di famiglia distinta; che abbia posseduto beni e che abbia lasciata buona eredità al suo figlio Pomponio o sia Pompeo. Ma finora non sono usciti alla luce i documenti che possano assicurarci nè dell'una nè dell'altra asserzione; e sarebbe cosa lunga per chi

---

zata 12 *decembris. Compatres magister Joannes Marcus de Garbatiis phisicus, et domina Ludovica de Bagninis.* 1526 *Cattarina Lucretia filia magistri Antonii de Alegris de Corrigia et Hieronimae uxoris, nascitur* 24, *baptizata* 26 *septembris. Compatres magister Joannes de Soncino, et D. Angela de Pigombis.* 1527 *Anna Geria filia Antonii de Alegris et Jacobinae uxoris, nascitur* 3, *baptizata* 5 *octobris. Compatres D. Marcus de Canissimis, canonicus et D. Margarita de Cribellis.* Queste fedi le ho cavate dalle carte del signor conte Scutellari. Il Tiraboschi, *pag.* 247, le dà con qualche differenza, sostenendo che vi sia sbaglio nel nome della seconda moglie in vece di quello della prima, provando che questa prima era viva ancora il 20 marzo, 1528, e che perciò Antonio non abbia mai avuto la seconda. FEA.

(*a*) Così si leggeva nel registro de' morti, sepolti presso gli stessi frati, e se ne riportano le parole nelle note al Vasari nella Vita del Correggio e dal Tiraboschi, *pag.* 248. FEA.

volesse a forza di congetture difendere il pro, o il contra. Dirò bensì che esse non sono tanto lontane l'una dall'altra, come pajono a prima vista, quando si vogliano considerare i costumi del paese, e il poco danaro che da per tutto correva, e in ispecie nel paese del Correggio, come ce lo dimostra lo stesso valore intrinseco della moneta con la quale si contava. E siccome quegli scrittori che hanno considerato lo stato del Correggio e i prezzi che gli furono pagati, lo avranno fatto in proporzione della fortuna che facevano gli artisti che vivevano allora nelle gran corti e città di commerciò, come Roma, Venezia e Firenze; così doveano certamente compiangere la sorte di lui, riflettendo alla bellezza delle sue opere. Questo però non dimostra che egli non potesse avere delle possessioni, e vivere forse in una filosofica semplicità; contentandosi di una vita semplice, ed uguale ai suoi concittadini, desideroso solamente di essere migliore, e non più ricco di loro (*a*). Egli è certo che ne' suoi quadri non si riconosce segno di quella economia ed avarizia che si osserva nei pittori poveri o bramosi di diventar ricchi. Le opere sue sono dipinte in tavole fatte con la maggior cura, per lo più di noce, o in rame o in tela finissima. Sono ridipinte più volte, benchè terminate e studiate. I colori de' quali si serviva, erano

(*a*) Annibale Caracci, che più volte fu pagato a un dipresso per le sue opere piuttosto male come il Correggio, pare che compianga la di lui infelicità e miseria anche riguardo al paese ove vivea. Si veda la sua lettera qui appresso al num. 63. FEA.

i più fini, ed anco difficili a trattare. L'azzurro di pietra è impiegato con abbondanza che non si vede in alcun altro pittore; poichè i panni, le carni, e i campi sono dipinti con questo colore, e tutto di forte impasto. Le lacche sono le più fine, come si conosce dall'essersi potute conservare nella loro bellezza fino a' tempi nostri. Dei verdi ve ne sono de'bellissimi che di raro si trovano in altri pittori. Sia poi egli stato povero o ricco, non è ciò che più importa; ma dalle opere sue che vediamo, possiamo certamente giudicare che egli ebbe una buona educazione, ed è molto verisimile ciò che dice il P. Orlandi, cioè che il Correggio fosse educato in ogni sorte di buone arti liberali, come nella filosofia, nella matematica, nella pittura, nell'architettura e nella scultura ancora; per conseguire le quali praticò coi più rinomati professori di que' tempi. Infatti nelle sue opere insigni si conosce un pensare molto poetico ed erudito; come fra gli altri ce lo dimostra il quadro dell'Educazione di Amore, ove egli ha rappresentato Venere alata coll'arco, come per dimostrare che la madre dell'Amore, che muove i cuori degli uomini, è la Venere celeste; cioè quell'amore, o vogliam dire, simpatia della natura (*a*). E così vi sono altri esempi, tanto in soggetti sacri, come in profani, che noteremo appresso nella descrizione delle sue opere.

(*a*) Non so se quest'argomento possa essere di molto peso; sapendosi che tanti pittori d'allora, come dei tempi nostri, ricorrevano ai letterati per l'erudizione e per le allegorie. FEA.

11. In quanto poi alla pittura e scultura, dice il Vedriani (*a*) che al tempo del Correggio fosse in Modena un'accademia, dalla quale erano già usciti diversi valenti artefici, tra i quali fu anche Francesco Bianchi, soprannominato *il Frari*, e Pellegrino Munari, conosciuto col nome di Pellegrino da Modena. Sotto il suddetto Bianchi apprese la pittura il Correggio e poi sotto Andrea Mantegna (*b*). Nel corso de'suoi studj dovea, secondo che si conosce dalle sue opere, attendere ancora all'architettura, di cui si vede che ne aveva un gusto grandioso e bello; e secondo il lodevole costume di que' tempi, egli si applicò primieramente alla scultura. Se mai abbia maneggiato lo scarpello o no, non si può rinvenire; ma è certo che egli lavorò in plastica, o sia stucco, esistendo in Modena nella chiesa di s. Margherita una Deposizione dalla Croce di Nostro Signore fatta da Antonio Begarelli, scultore modenese ed amicissimo di lui; nella qual opera il Correggio fece tre figure di sua mano (*c*). Se questi poi apprendesse quell'arte dal Begarelli, o l'apprendessero insieme da altro professore, o pure il Begarelli l'imparasse dal Correggio, non si può facilmente determinare, ma è indubitato

---

(*a*) *Raccolta de'pitt., scult. e arch. Modan. più celebri, pag.* 39 *e segg.* FEA.

(*b*) Il Tiraboschi, *pag.* 243, nega che sia stato scolare dell'uno e dell'altro, o che al più lo sia stato da fanciullo; essendo morto il Bianchi nel 1510 e il Mantegna sul fine di settembre 1506. Ivi ricerca degli altri creduti di lui maestri. FEA.

(*c*) Vedriani, *loc. cit., pag.* 48. FEA.

che quell'opera, dove il Correggio lavorò, fu delle prime del Begarelli, il quale dopo ne fece molte altre fino all'anno 1555, cioè 21 anni dopo la morte del Correggio. Scrive il citato Vedriani (*a*) ed altri appresso a lui che il Begarelli ajutasse il Correggio con fargli i modelli per l'opera celebratissima del duomo di Parma (*b*); onde pare che piuttosto servisse al Correggio che altro: cosa che fa giudicare che Antonio Allegri allora fosse un pittore benestante, mentre poteva impiegare a questo effetto uno scultore che in quel tempo godeva la prima riputazione in Lombardia, ed era bastantemente virtuoso per meritare le lodi di Michelangelo. Non pretendo però in questo di dimostrare che il Correggio fosse ricco: pensi pure ognuno ciò che gli pare; perchè io sono sempre sicuro che in oggi non vive professore, il quale possa impiegare un buono scultore a fargli tanti modelli per un' opera sì vasta.

12. Sono troppo rare le opere col nome e con la data del tempo in cui il Correggio le dipinse, per potersi assicurare in che età cominciasse a dare opere al pubblico, e dello stile che tenne nel principio (*c*). Solamente vi è un quadro nella galleria di Dresda, che altre volte era a Modena, col suo nome, ma senza data, il quale ci fa conoscere lo stile de'suoi maestri, come dirò altrove. Non

---

(*a*) *Pag.* 50, Scannelli, *Microcosmo della pittura*, *lib.* 2, *pag.* 275. FEA.

(*b*) Tutto ciò che si dice del Begarelli è anche messo in dubbio dal Tiraboschi, *pag.* 246, *seg.* e 319. FEA.

(*c*) Si veda qui appresso al *num.* 56. FEA.

vediamo poi opere considerabili che ci possano indicare per qual via egli uscisse dello stile secco ed acquistasse quel grandioso della seconda maniera, e quel graziosissimo, in cui fece poi le sue ultime opere che lo rendono sempre maraviglioso a tutti i conoscitori.

13. Poichè nessuno finora ci ha detto, nè dato alcun lume sulla parte della Vita del Correggio che riguarda i progressi dell'arte, siami permesso di proporre delle congetture che mi si sono presentate alla mente.

14. Si legge che Pellegrino Munari, attirato dalla fama che sentiva ogni giorno crescere della eccellenza delle opere di Raffaello da Urbino, desiderasse di apprendere sotto di lui, pensando di abbandonare la patria dove si trovava, e venirsene a Roma. Nello stesso tempo che Pellegrino poteva prendere questa risoluzione, il Correggio pure studiava a Modena, e dovea anch'egli sentire le lodi di Raffaello e di Michelangelo. Ma che diremo forse che il Correggio fosse meno amante dell'arte, meno studioso e meno desideroso della professione che Pellegrino? Chi ha osservato le opere del Correggio non potrà mai dire questo di un uomo che ne' suoi principj era già superiore a' suoi maestri; che intraprese una mutazione sì violenta, come è quella dal primo al secondo stile, e che poi, non contento di essere già uguale a molti grandi uomini e superiore a tutti quelli che operavano in Lombardia, abbandonò di nuovo anche questo stile, ed intraprese per mezzo di nuovi studj e molte ragionate fatiche, quasi una nuova arte di pittura. Dirò dunque che credo che il Correggio venisse

bensì ancor egli a Roma, che vedesse e studiasse le opere di Raffaello, ma molto più quelle di Michelangelo: essendo però di un genio modesto, indagatore della perfezione dell'arte, non cercasse nè le compagnie, nè di farsi conoscere fra gli altri pittori, nè di soggettarsi ad un solo stile; e che cavasse piuttosto il bello da ognuno che farsi imitatore di un solo.

15. Mi si risponderà che non si sa che il Correggio mai sia stato a Roma; ma ciò non giova per dimostrare che effettivamente egli non ci venisse; poichè non di rado succede che degli uomini non si sa che cosa abbiano fatto, finchè non si sono resi illustri; e in generale si tiene solamente notizia di quei pittori che hanno operato in Roma, e non di quelli che solo come forestieri ci sono stati per poco tempo e solamente per istudiarci. Potrebbe dunque essere stato di questo numero il Correggio. Diverse altre ragioni le serberò per altro luogo (*a*).

16. Pare incredibile che il Correggio non fosse molto stimato nella sua patria e ne' paesi vicini; poichè vediamo che le opere più cospicue si sono appoggiate a lui. In quel tempo vi erano poche cupole, e la prima che si dipingesse fu quella di s. Giovanni in Parma, e questa la dipinse il Cor-

---

(*a*) Gli argomenti storici recati nelle note al Vasari nella Vita del Correggio, non si ribatteranno facilmente con queste congetture, alle quali, e ad altre risponde plausibilmente il Tiraboschi, *pag.* 247 *e seg.* Vedi anche la *Storia delle arti del dis.*, *Tom. I*, *pag.* 58 *e seg.*

reggio e la terminò nell'anno 1522 (*a*). Così pure la seconda cupola, che è quella del duomo, fu parimente commessa a lui parecchi anni dopo; mentre fu terminata nel 1530: onde se non si fosse fatto onore nella prima e non fosse piaciuta, avrebbero cercato altro pittore per la seconda; poichè non ne mancavano in quei tempi nella vicina Venezia e nella stessa Lombardia.

17. Scrive poi il Ruta che il Correggio, terminata la cupola del duomo, vi ebbe per residuo dell'accordato scudi d'oro 175 in tanta moneta allora corrente che seco portò a Correggio sua patria, ed ivi, come sta scritto, oppresso da maligna febbre, morì d'anni 40 e mesi 7, e fu sepolto nel chiostro de'padri di s Francesco.

18. Secondo le sopraddette notizie doveva essere molto maggiore la porzione che il Correggio aveva già conseguito; poichè in un'opera sì grande era certo di bisogno fare più parti del pagamento (*b*).

(*a*) La cominciò nel 1520, e probabilmente la compì nel 1523, come arguisco dall'ultimo pagamento fattogli il 23 gennajo, 1524. Ebbe 272 ducati d'oro per tutta l'opera.

(*b*) Il Correggio chiese 1200 ducati d'oro: glie se ne volevano dare 1000, ma poi fu convenuto per 1100 per il solo lavoro, oltre i ponti necessarj, 100 ducati d'oro in foglio per la doratura, i colori, l'ultima smaltata, calcina da serbare e una stanza per i disegni. L'obbligo fu fatto ai 3 novembre, 1522, per gli atti di Stefano Dodi. Ai 29 novembre, 1526, ebbe 76 ducati per compimento di 275, prima paga a quarteria: ai 17 novembre, 1530, ne ebbe 175 per l'intiera soddisfazione del secondo termine. Si ha poi la seguente notizia nel

Essendo dunque così, non fu il Correggio tanto mal premiato secondo i prezzi di que' tempi, e confrontato con quello che ebbe Raffaello da Urbino per le insigni opere delle camere Vaticane; essendo stato per quelle stabilito il prezzo di 1200 scudi d'oro per ciascuna stanza; sapendosi pure che Raffaello fu uno de' pittori fortunati e ricchi (*a*).

19. Oltre di ciò che abbiamo detto di sopra, Giorgio Vasari medesimo ci dà notizia che Antonio Allegri fece due quadri per il Duca di Man-

---

libro della fabbrica della cattedrale all'anno 1549, foglio 13: *Devono gli eredi di maestro Antonio pittore da Correggio lire 140 imperiali che esso ebbe di più quando morì, per opere imperfette lasciate nella cupola dipinta nella chiesa maggiore di Parma, come costa da istromento rogato dal sig. Stefano Dodi sotto il dì 14 novembre*, 1522. Da questa notizia si rileva che il Correggio non finì il lavoro della cupola, e che ne ebbe il pagamento anticipato. FEA.

(*a*) Il Correggio non fu mal pagato, ma neppur fu pagato splendidamente. Dai molti pagamenti fatti ad altri pittori o di poco o di molto inferiori a lui che contemporaneamente, o poco dopo hanno lavorato in Parma, si vede che presso a poco furono pagati nello stesso modo, e taluno meglio. Bernardo Gatti, detto il Sojaro, che fu uno de' più bravi di lui scolari, ebbe 1400 scudi d'oro per dipingere la cupola grande dell'oratorio della B. V. della Steccata, che era più piccola di quella della cattedrale. Della stessa proporzione erano i prezzi accordati a Girolamo Mazzuoli. Ebbe 400 scudi d'oro del sole per dipingere la nicchia, fascia ed altre cose nel detto oratorio, rappresentandovi la Natività di Gesù Cristo. Si vedano anche le aggiunte in fine di queste Memorie. FEA.

tova Federico II, per presentarli all'imperator Carlo V nella occasione della sua incoronazione, che seguì in Bologna nell'anno 1530. Ora se il Correggio in quel tempo non fosse stato stimato per un professore grandissimo, quel Duca di Mantova, signore molto illuminato, il quale teneva alla sua corte Giulio Romano, e che sapeva bene che l'Imperatore teneva alla sua Tiziano, non avrebbe mai voluto impiegare il Correggio in simile occasione, ma avrebbe potuto valersi di Tiziano, di Giulio Romano o di Michelangelo, se non avesse stimato quasi più raro pittore e singolare il divino Correggio. Onde conchiudiamo, che quantunque le notizie della vita del Correggio sieno incerte, è sempre sicuro che egli apprese in gioventù tutto quello che si può apprendere con un'ottima educazione, e che i suoi quadri sono produzioni di uno spirito delicato, elevato e ornato; poichè chi sa l'arte o solamente la conosce un poco, converrà che senza le proprietà suddette il Correggio mai non avrebbe potuto eseguire opere tanto insigni.

20. Se il Correggio non fu ricco, dovette avere il cuore magnanimo per dipingere, com'egli fece, senza alcun risparmio; e finalmente è troppo chiaro che egli arrivò anche ad essere onorato e stimato, come lo dimostra ciò che abbiamo detto. Onde poco importa e della sua nascita, e se egli fosse povero o ricco; essendo certo che egli fu pittore grande al pari di chi si fosse, e con le sue opere ci sprona a seguitarlo. Intanto ho posto qui appresso le opere più note uscite dalla sua mano; e benchè ve ne sieno e possano esservene molte altre, è sempre maraviglioso il considerare, come

mai in una vita sì breve potesse farle con tanto amore e studio e così terminate; il che lo rende inimitabile, e pare che per considerar solamente composizioni tanto ben ragionate, non basterebbe il tempo che egli ha vissuto.

CAPO III.

21. In Francia vi erano diversi quadri del più bello stile del singolare pennello del Correggio; tra gli altri quelli che acquistò il Duca d'Orleans, reggente in Francia, dagli eredi del Duca di Bracciano di Roma. Questi erano que' celebri quadri che il Duca di Mantova fece fare dal Correggio per regalare all'imperatore Carlo V, come in fatti eseguì, e sono una Leda, una Danae e la Io. Dall'Imperatore furono portati nel palazzo regio di Praga; e di là nella famosa guerra di trent'anni, essendo stata assediata e saccheggiata quella città dagli eretici, e tra gli altri dagli Svezzesi sotto il comando di Gustavo Adolfo, furono anche questi quadri presi da essi e mandati in Isvezia. Ma essendo morto quel sovrano nella stessa guerra, i quadri non furono colà conosciuti fino al tempo della minorità della regina Cristina, per l'accidente che essendo arrivato in Isvezia un ambasciatore, o altro signore che ne era informato, ne dimandò e ne fece ricerca, e infatti furono rintracciati per ordine della stessa Regina e ritrovati in una parte negletta della scuderia: ed essendo i due, cioè la Danae e la Leda in tela, servivano per turare certe finestre. Ritrovati dunque, furono accomodati e tenuti da quella Regina nel pregio che me-

ritavano. Essendo poi questa sovrana venuta a Roma, se li portò seco tra le cose sue più preziose, ed ottenne dal Pontefice la preventiva licenza di poterli sempre estrarre da questo stato, onde non si potè poi impedirne l'estrazione. Dopo la morte di quella Regina restarono questi quadri in potere di don Livio Odescalchi con molti altri, e statue antiche e moderne: le quali cose questo signore, come molto dilettante, le tenne in gran pregio finchè visse; ma dopo la sua morte furono venduti tutti i quadri al suddetto Duca d'Orleans, e le statue al re di Spagna Filippo V (*a*).

22. Ma, per tornare agli stessi quadri, dirò che quello rappresentante la Leda è piuttosto un'allegoria che direttamente la favola. La figura principale in mezzo al quadro rappresenta in fatti una femmina con un cigno tra le ginocchia, stando essa a sedere vicino all'acqua, di modo che tiene un piede ancora nella stessa acqua che le copre le dita. Il cigno sembra volersi accostare alla bocca della femmina; e somigliando questa figura alla favola di Leda e di Giove trasformato in simile animale, è stato sempre chiamato questo quadro col nome di Leda. Più in là si vede una giovinetta che, fanciulla non formata ancora, con aria d'innocenza si vuol difendere da altro cigno che sembra esserle attorno, mezzo nuotando sull'acqua, che cuopre anche le gambe alla giovinetta. Accanto ad essa vi è un'altra giovane, formata di età

(*a*) Il Museo Odescalchi fu pagato da Filippo V 25000 doppie, che fanno circa 75000 scudi, come già notai alla *Storia delle arti del dis.*, *tom. II*, *lib.*, *VII*, *cap. II*, § 28, *pag.* 48. FEA.

matura, che sta in atto di farsi mettere la veste da una servente, e nello stesso tempo guarda appresso ad un cigno che vola nell' aria e sembra partito da lei, e nel guardarlo mostra nel volto un'allegrezza e soddisfazione. Più lontano, e mezzo nascosta tra certe alture della terra, si vede una mezza figura di donna d'età avanzata, vestita, e con la faccia dolente e coll'azione di esprimere lo stato di dolore. Dall'altra parte della figura principale si vede un Cupido grande, che con bella grazia suona una lira all'antica, e due Amorini che di certe corna hanno fatto strumenti che stanno suonando, tutto espresso con quella somma grazia propria solamente del Correggio. Il sito dimostra una specie di selva piena di frondosi alberi di varie specie, e tutto il davanti del quadro è occupato da una limpida acqua che pare una specie di laghetto che si va slontanando sopra una delle parti del quadro, dove si vedono le suddette femmine. Onde il tutto resta amenissimo, e sembra veramente una poesia dipinta che abbia per oggetto i varj modi e tempi de'godimenti amorosi (*a*).

23. L'altro quadro della Danae rappresenta chiaramente quella favola, ma non ostante figurata con bellissimo spirito poetico. Si vede la giovane graziosamente posta sul letto quasi a sedere; e un Cupido grande, o sia Imeneo, che ajuta a sostenere un lembo del lenzuolo che le cuopre il grembo, ove ella riceve la pioggia d'oro, in cui si è tras-

(*a*) Oltre le diverse copie che si vedono di questa pittura, vi è la stampa intagliata di buon gusto dal Du Cange. MENGS.

formato Giove. Con l'altra mano le porge e mostra la bellezza di quelle gocce che ella riguarda con una specie di fissazione e voluttà molto espressiva. A'piedi del letto stanno due Amorini in piedi, che scherzando fanno prova sopra una pietra di paragone, l'uno stropicciando una di quelle gocce d'oro, e l'altro la punta della sua freccia, e sembra questo di un carattere più maschile dell' altro: onde pare che il Correggio abbia voluto significare che l'amore è cagionato dalla freccia e il contro-amore dall'oro.

24. Questo quadro è tutto grazia, e il giovinetto Imeneo ha la più bella fisonomia che si possa desiderare, con una eleganza, a cui nessun moderno è mai arrivato. Il chiaroscuro è sorprendente; ed avendo quasi tutto sbattimentato il corpo, ciò non ostante resta così lucido e riflessato che l'occhio pare che non si accorga dell' ombra tuttochè sia forte; ma questo stesso dà tanto maggior rilievo alle cosce che ricevono il lume, particolarmente quella della sinistra parte che effettivamente fa sembrare la figura spiccata. La testa di Danae è fatta ad imitazione della Venere de' Medici, ed ha la stessa capigliatura. Solamente il Correggio vi ha aggiunta l'espressione necessaria al soggetto ed un carattere più giovanile (*a*).

25. Il quadro della Io è anch'esso bellissimo (*b*). Il Correggio ha rappresentato questa figura a vedersi di schiena, forse per evitare il troppo scandaloso

---

(*a*) Anche di questa pittura vi è la stampa gustosa del suddetto Du Cange. MENGS.

(*b*) Di questo vi è una buona stampa intagliata. MENGS.

che sarebbe stato, il veder Giove in quell'atto indecente; e se non lo avesse fatto, come lo fece, quasi trasformato in nube, avrebbe in ogni altro modo tolto la grazia alla figura della femina; onde non è possibile pensar meglio questo soggetto. Nulla dirò della perfezione della espressione, la quale pur troppo perfettamente è significata nel più forte moto della libidine tanto nella testa e in una mano, come ne' piedi, reni e in tutte le parti che si vedono. Ma dopo aver compito al dovere di pittore, il Correggio ha ancora aggiunto il pensiere poetico, di farvi un cervo che in atto di bere mostra tutta l'ansietà di soddisfare l'ardore della sete; con che ha maggiormente dato ad intendere la sete e l'ardore della libidine (*a*).

26. Oltre di questi, vi è chi dice che nella stessa raccolta di don Livio Odescalchi vi era altro originale di minor grandezza. Un'altra replica è anche nella galleria imperiale di Vienna, con altro quadro di uguale grandezza che le serve di compagno, e rappresenta il Ratto di Ganimede, opera piena di grazia, con un paese molto bello nel basso che veramente esprime al naturale una veduta come dalla cima di un erto monte, dove tutti gli oggetti che si vedono restano lontani. Vi ha il Correggio figurato il cane di Ganimede che pare veramente distendersi in alto; con che mostra la volontà di seguitare il padrone con tutta l'ansietà (*b*).

(*a*) Ne possiede una buona copia il sig. cavaliere d'Azara. FEA.

(*b*) Di questo quadro vi è parimente la stampa incisa dallo stesso incisore. MENGS.

27. Questi famosi quadri del Correggio sono rovinati; poichè il padre del presente Duca d'Orleans li fece tagliare a pezzi per causa dell' oscenità loro, e volle essere testimonio di vista che fosse abbruciata la testa della Io, per essere troppo espressiva; ma i pezzi del resto furono conservati dal signor Carlo Coypel suo pittore che morì primo pittore del re; e dopo la sua morte furono riuniti insieme e rifatta la testa alla meglio che si potè da un pittor francese. Fu poi il detto quadro venduto ad un ricco finanziere, e dopo la sua morte fu acquistato per buona somma da S. M. il presente Re di Prussia. Dicesi che la Leda, o sia allegoria d'Amore abbia avuta la stessa sorte. (*a*). Se la Danae è tuttavia conservata è almeno tenuta tanto nascosta che i forestieri non arrivano a vederla.

28. Un altro quadro evvi d'un Cupido in età di adolescenza veduto di spalle, che si taglia, o fabbrica l'arco da un pezzo di legno che tiene appoggiato sopra due volumi, grande al naturale, e più indietro vi sono due fanciulli in mezze figure che stanno come lottando, e l'uno ridendo e l'altro piangendo; e pare che figurino l'amore e controamore, o sia l'amore attivo e passivo (*b*).

(*a*) L'uno e l'altro stanno nel palazzo del detto sovrano a Sans-souci, come si legge nel foglio stampato in cui sono notati tutti i quadri di quella galleria. FEA.

(*b*) Avverte monsignor Bottari nelle note al Vasari nella Vita del Mazzuoli, detto il Parmigianino, *tom. IV, pag.* 150, e nella Vita del Carpi, *tom. V, pag.* 318, che questo quadro sia creduto dagl'intendenti opera del detto Parmigianino, non del Correggio; e che in quello

29. Nella stessa raccolta vi è altro quadro che pur venne dall'eredità di don Livio Odescalchi, che per essere simile ad un altro, lo descriveremo appresso. Frattanto diremo solamente che egli rappresenta una Venere con Mercurio, il quale insegna a leggere a Cupido.

30. Nella raccolta del re Cristianissimo vi è un quadro che rappresenta lo Sposalizio di s. Caterina, di poco più di mezze figure grandi al naturale, con un s. Sebastiano, di cui vi è figurato il martirio in lontananza, come ancora quello della santa. Questa pittura è sempre stata stimata molto, come si può conoscere dalle molte copie che ne sono state fatte anche da valentuomini. Questo quadro cogli altri due seguenti furono regalati dal cardi-

---

esistente in Francia, nominato da Mengs, non vi sono i due fanciulli, ma bensì in altra replica od originale, che si conserva nella galleria imperiale a Vienna. Altra simile, o replica, o altro che sia, la possedeva in Roma il sig. Benucci, mercante di quadri; e un'altra ne ha in Firenze il sig. colonnello Cerratani. Il Vasari nella citata Vita del Parmigianino, *pag.* 150, lo dà per opera di questo pittore, e lo descrive ne' seguenti termini, coi quali si supplirà ciò che ne dice Mengs: « In questo medesimo tempo fece al cavalier Bajardo, gentiluomo parmigiano e suo famigliare amico, in un quadro un Cupido che fabbrica di sua mano un arco, a'piè del quale fece due putti che sedendo uno piglia l'altro per un braccio, e ridendo, vuol che tocchi Cupido con un dito, e quegli che non vuol toccarlo, piange, mostrando aver paura di non cuocersi al fuoco d'Amore. » Anche il sig. Ratti, *pag.* 46, e il P. Affò nella Vita del Parmigianino, *pag.* 83, rilevano che quest'opera appartenga a lui. FEA.

nale Antonio Barberini all'eminentissino Mazzarini, con un'altra Venere dormiente. I primi tre sono in oggi nel gabinetto del Re di Francia; e la Venere dormiente sarà forse la medesima che altri credono Antiope, esistente nel palazzo reale (*a*).

31. Venendo alla descrizione dei suddetti due quadri, essi sono rarissimi per essere dipinti a tempra, ed in tela, con le figure di circa quattro palmi d'altezza. Entrambi sono simbolici, o sia poetici, avendo per oggetto uno la Virtù eroica, l'altro i Vizj. Nel primo il Correggio ha figurato la Virtù eroica sedente in mezzo armata. Da una parte le sta una figura che in uno stesso tempo rassembra la Giustizia, la Fortezza, la Prudenza e la Temperanza; essendo rappresentata con la spada, la pelle di lione, il freno ed un serpicciuolo nell'acconciatura de'capelli. Dall'altro lato sta una figura con un compasso in mano, misurando sopra un globo, e indicando coll'altra in alto che pare significhi in una sola figura le Scienze; cioè la cognizione delle cose terrene e delle celesti. Di sopra vengono volando alcune figure di giovinette, una come la Vittoria per incoronare la Virtù; l'altra come la Fama per palesarla. Tutte le teste sono maravigliose per la somma grazia; e non meno graziosi sono stati i moti delle figure. Di questo stesso

---

(*a*) Per tale è descritta nel *Catalogue des Tableaux du Cabinet du Roi de Luxembourg*, al *num.* 85, *pag.* 22, *Paris*, 1777, ove si dice: *Jupiter transformé en Satyre, regarde Antiope endormie.* Vi si nota l'altezza di 5 piedi, 9 pollici, e la larghezza di 3 piedi e 9 pollici. FEA.

quadro vi è una replica non terminata, parimente a tempra, che si conserva in Roma nella galleria Doria Panfili. Era in Roma anche un altro quadro ottangolare, pure del Correggio, dipinto a olio, in cui erano ripetute le due figure della Scienza e della Virtù complicate; ove in mezzo fra di esse era stata dipinta un'arme, o stemma, come si vede ancora per la grossezza de'colori, con certe stelle; ma poi vi era stata dipinta sopra una lontananza. Fu comprato da un mercante di Berlino, dove fu mandato. L'altro, compagno del suddetto della Virtù, significa l'uomo vizioso e sensuale, tormentato dalle sue passioni, cioè lusingato dalla Voluttà, legato dalla Consuetudine e rimproverato dalla Sinderesi (*a*).

32. Dicesi ancora che si conservi a Parigi nel palazzo reale un quadretto che dicono essere stata un'insegna di osteria, dove è dipinto un mulattiere co'suoi animali, e che sia sicuramente del Correggio.

33. Tra le opere che l'eccellente pittore da Correggio dipinse a Parma, pare che la prima fosse quella della chiesa di S. Giovanni de'padri Benedettini, ove egli dipinse a fresco la cupola e i quattro peducci, come anche la tribuna sopra l'altar maggiore. Questa cupola è senza lanternino, o sia apertura in mezzo, nè ha finestra alcuna. Vi si rappresenta Nostro Signor Gesù Cristo in gloria, sospeso in aria nel mezzo della cupola, con i dodici Apostoli che nel più basso stanno assisi sopra nuvole. Questi sono rappresentati tutti ignudi,

---

(*a*) Questi due quadri della Virtù e de' Vizj sono incisi da Picart il Romano nel gabinetto del Re di Francia, e danno sufficiente idea degli originali. MENGS.

di uno stile tanto grazioso e grande che oltrepassa i limiti; il che non ostante, le forme sono molto belle, ed hanno servito di modello ai Caracci; e particolarmente si vede nelle opere di Lodovico che egli si propose d'imitarle (*a*). Quest'opera fa anche sospettare, a chi ben la considera, che il Correggio abbia vedute le opere del gran Michelangelo.

34. I quattro peducci rappresentano i quattro Evangelisti coi quattro Dottori della chiesa. In ogni angolo vi è uno de'primi con un dottore. In questi sembra che il Correggio abbia voluto attenersi ad uno stile che tiene del Raffaellesco, come si conosce nello slile semplice de'panni, ed ancora nelle attitudini e nei gesti; avendo anche impiegato la stessa azione del Socrate nella Scuola d'Atene, e di un ascoltante in un arazzo di Raffaello, che rappresenta la predica di s. Paolo nell'Areopago; come chi non può vedere l'opera del Correggio potrà prenderne qualche idea dalle stampe intagliate dal Giovannini.

35. Molto più apparisce dello stile Raffaellesco un s. Giovanni dipinto a fresco sopra la porta della sagrestia di quella chiesa; e particolarmente nel carattere della testa, la quale se si trovasse sopra un pezzo di muro solo, ogni intendente la giudicherebbe piuttosto di Raffaello che del Correggio.

36. La tribuna, che altre volte era dipinta dal Correggio, fu gettata a terra, volendo i religiosi crescere la lunghezza del coro; ma trovandosi allora Annibale Caracci in Parma fecero fare delle copie della stessa grandezza da lui, e sopra di

(*a*) Si veda qui appresso al *num.* 63. FEA.

queste fu di nuovo dipinto il muro da Cesare Aretusi (*a*). Queste copie, che furono comprate dalla casa Farnese, sono state poi portate a Napoli, e si conservano a Capo di Monte. Il gruppo principale che rappresenta Nostra Signora incoronata da Gesù Cristo, fu tagliato dalla fabbrica, e si conserva originale nella libreria dell'infante Duca di Parma. Altri pezzi della stessa opera si trovano sparsi in mano di diversi dilettanti, e ne sono tre pezzetti in Roma presso il sig. marchese Rondanini, che veduti da vicino fanno stupire nel considerare con qual intelligenza, valore e facilità sono eseguiti. Quella cupola, secondo il Ruta, fu terminata nell'anno 1522.

37. Nella stessa chiesa di s. Giovanni, dentro la quinta cappella a mano destra si ammirano i due quadri laterali: quello a man dritta, guardando l'altare, rappresenta il Martirio di s. Placido e di s. Flavia con altri santi martiri; e benchè tutto il quadro sia bellissimo, l'espressione della testa della santa è tanto eccellente, che attira la vista de' riguardanti, poichè nell'atto stesso che il manigoldo le immerge uno stocco nel petto, ella guarda così amorosamente il cielo, che pare consolarsi del martirio. Dirimpetto vi è Nostro Signore morto, con la Madonna che si sviene, sostenuta da s. Giovanni; e la Maddalena a'piedi del Signore in aria di piangere con tanto bella espressione, che non si può

(*a*) Fu fatto l'accordo di questa pittura per 200 scudi d'oro il dì 27 d'agosto, 1586, e ne fu soddisfatto il 15 luglio, 1587, intieramente. Aveva inoltre le cibarie e abitazione, come si legge nell'istrumento d'accordo, fatto per gli atti di Pietro Arzoni. FEA.

vedere cosa più bella. Ma nella Madonna si conosce che essa prova tutto l' affanno della morte. Questi due quadri sono dipinti in tela di tovaglia molto ben coloriti, di gran forza e bell' impasto, e pajono fatti dopo la cupola, e di uno stile più delicato; ma tuttavia non sono così terminati e ricercati come le altre opere che sono in Parma. Ciò non ostante pare che i Caracci abbiano fatto gran caso di questo quadro, avendone presi dei pensieri Annibale nelle diverse Pietà che egli ha dipinto; e in generale sembra che si sieno più tenuti a questo stile, che a quello più sublime del Correggio, per esser questo più facile ad imitare, ma alquanto pallido e fosco.

38. Nella chiesa di s. Sepolcro de'Canonici Regolari Lateranensi, nella prima cappella entrando a mano sinistra si vede il quadro dell' altare dipinto in tavola dal Correggio, di bella e terminata maniera, rappresentante un riposo nel viaggio, o pure nel ritorno dall'Egitto; e siccome la Madonna tiene in mano una scodella, è conosciuto questo quadro sotto il nome della Madonna della scodella (*a*). Il Correggio soleva spesso impiegare delle idee poetiche tanto ne'sagri quanto ne'profani soggetti; onde in questo ha fatto una figura che non è di angelo, la quale versa nella scodella della Madonna l'acqua da un vaso; e pare che con questo abbia voluto esprimere come personificata la fontana, senza però farvi

(*a*) Questo quadro è nominato da Annibale Caracci nella lettera, di cui si parla qui appresso, ove non so perchè monsig. Bottari abbia notato: *Tavola di Raffaello in s. Giovanni in Monte.* Il Caracci parla ivi di quadri del Correggio, non di Raffaello. FEA.

direttamente una Ninfa. Nell'ultimo termine del quadro ha posto in piccolo luogo un angelo che sembra legare l'asino, ma con tanta grazia e gentilezza, ch'è fin troppo per quell'uffizio (*a*).

39. Nella chiesa della Santissima Annunziata, a lato della porta a man sinistra, vi è dipinto a fresco il Mistero dell'Incarnazione, molto patito; e tanto più che questo quadro fu dipinto in altro luogo; ma essendo rovinato il muro, fu trasportato quivi: ed in questi casi al solito le opere a fresco dal nuovo umido, e dal sale della calce prendono una specie di tartaro che le fa parere svanite.

40. Nella chiesa della Madonna della Scala vi è del Correggio il quadro dell'altare a fresco della Madonna col Bambino in grembo, mezza figura, ma molto affumicato.

41. Nella chiesa di S. Antonio del fuoco vi era altre volte il celebre quadro, capo d'opera del Cor-

---

(*a*) Questo prodigioso quadro fu rovinato tredici anni fa (l'anno 1768) da uno Spagnuolo, garzone di pittore, il quale, ottenuto con impegno il permesso di copiarlo, gli diede una sì barbara lavata che appena lasciò colore su la tavola. AZARA. Quegli fu il signor Bernardo del Barranco, discepolo di Mengs, il quale volle lavare il quadro per suggerimento del P. Ab. Cileri, che allora governava quel monastero. La cosa non riuscì con quella felicità che si lusingavano; onde il quadro patì di molto, dando il colore in cenerino; ma il nostro autore che passò a Parma dopo qualche tempo, lo fece in qualche maniera ritornare con dei ritocchi. In appresso daremo due lettere scritte da lui a questo suo scolare mentre stava in Parma a copiar delle opere del Correggio. FEA.

reggio che oggi si ammira nella reale Accademia. Questa stupenda opera non può essere più lodata da alcuno che le faccia più onore delle lodi che ne fa un gran pittore, come è Annibale Caracci, di cui si conserva una lettera pubblicata da monsignor Bottari fra le pittoriche (*a*). Ciò non ostante, questo quadro muove tanto gli affetti che non si può non parlarne senza far violenza a sè medesimo. Questo quadro è di quei molti che si vedono fatti per divozione di qualche persona, con diverse figure sacre accoppiate senza che formino soggetto e fatto storico. Non si devono perciò accusare in questi i pittori, nè i divoti che loro gli hanno commessi; non essendo tali quadri da considerarsi come anacronismi, poichè rappresentano specie di visioni di quei personaggi sacri, verso de' quali ha il divoto particolar divozione. In questa tavola dunque è rappresentata con somma eccellenza Nostra Signora con Gesù Bambino. Da una banda vi è S. Girolamo con un libro come se presentasse a Gesù i suoi scritti: tra il santo, e il Bambino vi è un angelo in atto di additare in quel libro qualche passo della Scrittura, parlando con Gesù in aria ridente. La figura di S. Girolamo è in tutto bellissima; ed essendo rappresentato nudo, solo con una specie di fascia di color paonazzo ed un panno di color rosso, lascia vedere la spalla ed il braccio destro nudo, come anche la gamba; e tutte queste parti sono perfettamente ben disegnate ed intese di anatomia e di colorito

(*a*) *Tom. II, pag.* 86 in data di Parma, 18 aprile, 1588. FEA.

maraviglioso. Dall'altra banda vi sta S. Maria Maddalena che con la mano destra prende il piede sinistro al Bambino, e si volta con la testa, come in atto di accarezzarlo, e volerlo baciare, ma con tanta grazia che il Correggio solo poteva immaginarla. Dietro a questa vi è un putto che guarda in un vasetto, mostrando di odorarlo, per significare il solito attributo della santa che è il vaso d'unguento. Questa pittura è tra le bellissime del Correggio quasi la più bella; e solamente sono paragonabili ad essa la Maddalena in piccolo e la celebre Notte, di cui parleremo appresso. Ma, tornando a questa, essa è dipinta d'un impasto e di una grossezza di colore che non si vede in altre pitture; e nello stesso tempo conserva una pulizia che è difficilissimo ad unire insieme con tanto colore. Quello che è più maraviglioso in questo genere di dipingere impastato, è la varietà delle tinte, ed il vedere tutte queste come se i colori non fossero posti col pennello, ma fusi insieme a guisa di cera sul fuoco. Abbenchè questo quadro sia generalmente bellissimo, come si è detto, pure la testa della santa supera anche tutto il rimanente del quadro: e si può dire che chi non lo ha veduto, non sa ancora fin dove possa estendersi l'arte del dipingere; perchè vi è la precisione e l'espressione di Raffaello, le tinte di Tiziano e l'impasto di Giorgione, e quel caratteristico e vero che si vede nelle piccole varietà di forme e di tinte ne' ritratti del Vandeyck, il piazzoso di Guido ed il gajo di Paolo Veronese. Ma tutto questo è presentato agli occhi con quella tenerezza, della quale fu solo capace il divino Correggio, e

che nessun altro arrivò mai a fare; nè dopo di lui si trovò chi lo sapesse nè imitare nè copiare, poichè anco le copie di questo quadro fatte da valentuomini sono tutte come il fuoco in paragone del sole, per chi veramente sa conoscere le bellezze dell' originale.

42. Nella stessa città di Parma dipinse il Correggio la cupola del duomo, ove rappresentò l'Assunzione di Nostra Signora. Questa cupola è veramente la più bella che sia stata dipinta prima e dopo del Correggio; ma ora resta tanto affumicata e guasta che solamente se ne travede l'eccellenza (*a*). Essa è ottangolare; ma i suoi angoli si perdono a misura che si alzano. Resta serrata come senza lanternino; e in luogo di tale apertura vi è dipinto, anche violentemente scorciato, Gesù Cristo in atto di venire incontro alla Madonna Assunta. Più basso si vedono affollati molti Santi e Sante tutti scorciati a maraviglia. Alquanto più basso ancora vi è il gruppo principale della Madonna che viene assunta da molti angeli che le sostengono i panni, e da ambe le parti ve ne sono altri che suonano vari strumenti. Ma tutto questo empie solamente circa la metà superiore di tutta la cupola. Nella parte più bassa vi sono finestre di forma quasi rotonda: perciò il Correggio ha finto una specie di zoccolo che gira tutto intorno. Alquanto in lontananza è lasciato luogo da potere stare tra le finestre gli Apostoli, che ha figurati ad uno e a due aggruppati. Benchè diversi vengano

(*a*) Si veda qui appresso (vol. II.) la lettera dell'autore in data del 4 maggio, 1774, da Torino. FEA.

sopra la linea degli angoli, sono essi così bene scorciati e disposti che non restano ingrati alla vista; ma pajono piantati perpendicolarmente sopra il cornicione. Sopra il detto zoccolo poi vi ha disposto de' giovani a guisa di angeli, ma senza ali, che accendono de' torcieri; altri stanno con incensieri ed altri con vasi, di modo che questi legano la composizione con la parte superiore; ed essendo questi e tutti gli altri angeli di proporzione assai minore degli Apostoli e della Madonna, come conviene a giovinetti, ed anco in maggior distanza, fa il tutto insieme una mirabile varietà di grandioso e di gentile. Nei quattro peducci poi, o siano angoli, ha figurato che l'architettura facesse a guisa di una gran conca, che contribuisce mirabilmente al buon effetto; poichè egli ha supposto il lume da alto proveniente dalla finta apertura della stessa; e così vi resta una gran parte di quelle conche ombreggiata nella parte superiore; ed essendo al contrario le figure illuminate da alto, la parte luminosa di questo si oppone all'ombroso del campo. In questi angoli sono figurati i quattro protettori della città, cioè S. Tomaso, S. Ilario, S. Bernardo degli Uberti e S. Giambatista, sedenti sopra le nuvole, accompagnati da angeli, che parte li sostengono ed altri scherzano coi loro attributi. In tutta quest' opera, e particolarmente ne' quattro peducci, vi è tutta la grazia immaginabile e la maggior intelligenza del chiaroscuro. Considerandosi poi che questa grand'opera è dipinta a fresco, si rende anche più maravigliosa ai professori intendenti. Si sa che il Correggio fece tutti i modelli di rilievo per fare quest'opera; e che in questa parte l'assi-

stesse il suo amico Begarelli; unico mezzo con cui si poteva eseguire una tal opera. Per quanto si sappia è l'ultima che egli eseguì, e nello stesso tempo quella che lo fa conoscere per un professore singolare ed uno de' capi dell'arte.

43. In Modena vi erano altre volte dei tesori del Correggio; ma furono venduti tutti i migliori quadri della galleria di quel serenissimo Duca al defunto re di Polonia Augusto III, il quale acquistò il numero di cento quadri per la somma di dugento trentamila zecchini, fatti coniare a posta in Venezia. Tra questi vi erano sei pezzi (1), cinque de' quali sono le più belle opere del divino Correggio; e l'inferiore è non ostante rarissimo per essere l'unico quadro, cha si sappia, della prima maniera del Correggio. È di uno stile secco, il quale fa conoscere veramente il tempo in cui egli nacque, e lo stato in cui trovò la pittura. Questa è una tavola grande con le figure al naturale, rappresentante la Madonna col Bambino a sedere sopra una specie di trono, in mezzo ad una architettura d'ordine jonico, di un carattere assai grandioso, con un finto arco aperto, dentro al quale sta la Vergine con un poco di gloria, con testine di putti, e due putti intieri, figurando angeli, ma tutti senza ali. Da un lato si vede S. Giambatista, e S. Caterina vergine e martire, e dall'altra banda i SS. Francesco ed Antonio di Padova. Quest'opera, che si vede conservatissima, è di molta forza, benchè alquanto tagliente ne' contorni: resta ciò

(1) Questi non possono aver guadagnato punto con la vernice che vi è stata data sopra. FEA.

non ostante ben dipinta, e morbida nelle parti interiori delle figure. Il colorito è vero e succoso, di uno stile tra quello di Pietro Perugino e quello di Leonardo da Vinci; ed in ispecie la testa della Madonna ha il carattere somigliantissimo a quest'ultimo, particolarmente in quel risetto della bocca e delle guance. Le pieghe hanno alquanto dello stile del Mantegna; cioè di quel modo di fasciare le membra, meno secche peraltro, e più grandiose. La composizione contiene tutte le buone ragioni di varietà e di contrasto; ed in somma, se egli non avesse mutato stile, sarebbe sempre restato uguale di merito al Ghirlandajo, al Bellini, al Mantegna, e a Pietro Perugino; ma egli oscurò e questi, e il suo primo stile col grande aumento di buon gusto con cui accrebbe la perfezione sua e dell'arte. Pare però che il Correggio non abbandonasse a poco a poco lo stile secco, ma piuttosto che lo lasciasse istantaneamente. Donde ciò sia provenuto non si può sapere con certezza; ma in altro luogo esporrò le mie congetture.

44. Della stessa raccolta è ancora un ritratto di mezza figura dipinto in tavola, di un uomo che tiene un libro. Mentre stava a Modena fu conosciuto sotto il nome del *Medico del Correggio*. È molto bello nel colore ed impasto; ma io sto per credere che sia dipinto circa il tempo dell'opera di S. Giovanni, quando egli era meno studioso e diligente nel ricercare le forme piccole, e quella varietà di tinte che acquistò dopo. Se si volesse darne una idea, si potrebbe paragonare con lo stile di Giorgione, ma più pallido, e men buono di colore; bensì di uguale impasto, se non un poco

maggiore e più pulito. Vi è ancora la tavola conosciuta sotto il nome di S. Giorgio, che parimente esiste nella galleria di Dresda fra i quadri suddetti, nella quale si ravvisa la somma diligenza e lo studio che impiegò il Correggio per sempre più avanzarsi nell'arte. Forse è quella, di cui parla il Vasari, che egli fece per Modena. Essa fu fatta per la confraternita di san Pietro Martire di quella città, ed aveva l'architettura intorno dipinta in corrispondenza di quella che rappresenta dentro al quadro, come lo dimostra un disegno originale del Correggio, che conservasi in Parigi presso il signor Pietro Mariette. Questo quadro è di una straordinaria finitezza e morbidezza insieme, e di un grande impasto e riscuro; ma il tutto insieme è grandiosissimo. La composizione è tutta interrotta: le figure di bellissimo movimento, e il disegno di un carattere grandioso: i panni sono studiatissimi, e tutto è eseguito col maggior amore. Comparisce che il Correggio abbia vedute le parti dal vero; ma che, oltre ciò, abbia messo il tutto in modelletti, e copiato da quelli il partito del chiaroscuro; ciocchè più chiaramente appare in certi putti, che giuocano coll'elmo di S. Giorgio, e restano sbattimentati dal santo con tutti quegli accidenti che soltanto con questo mezzo si possono vedere; non essendo possibile inventarsi quegli accidenti, nè vederli in fanciulli che non possono durare negli atteggiamenti. Sicchè pare che il Correggio avanti di fare quest'opera siasi applicato all'arte di modellare. In questo quadro vi è la Madonna col Bambino, assisa sopra una specie di trono, o sia piedistallo, sostenuto da due

putti finti d'oro; ed alla Vergine madre si vedono intorno i quattro santi Giorgio, Giambatista, Geminiano vescovo, e Pietro Martire, il quale sta in atto d'intercedere presso La Madonna santissima la protezione per i divoti. Dall'altra banda il santo vescovo sta in atto di presentare al Bambino Gesù un modello di chiesa, il quale è sostenuto da un fanciullo di divina bellezza, ed il santo Bambino sta in atto di accettare l'offerta del santo, stendendo le braccia verso il dono. La grazia e dolcezza con la quale è pensato, disegnato e dipinto detto Bambino, non si può esprimere. Più avanti sul quadro vi sta S. Giambatista in età giovanile come di 17 o 18 anni, quale suppongo, che il Correggio abbia fatto in quella età, per maggior grazia di tutta la composizione; dando questa una verissima varietà di caratteri delle persone rappresentate nel quadro. Questa figura è disegnata con una intelligenza di nudo maravigliosa. L'anatomia vi è intesa, ed espressa con tutta quella grazia che si può desiderare e trovare solo nel Correggio. La testa, che riguarda il popolo, indicando con la mano destra Gesù Cristo, pare che con allegria dica: *Ecce Agnus Dei*. Alquanto più avanti, ed un poco voltato di spalle si vede san Giorgio, figura del più bello e grande stile che si possa desiderare di un carattere eroico. Più avanti ancora vi è un putto che tiene lo stocco del santo. Questo ha i piedi tagliati dalla estremità del quadro, supponendoli il Correggio nascosti dietro la predella della mensa dell'altare.

45. Oltre il suddetto quadro vi è anche l'altro conosciuto col nome di S. Sebastiano; e benchè

in tutte le sue parti sia maravigliosa la tavola del S. Giorgio, di cui abbiamo parlato, ciò non ostante molti dilettanti pretendono trovare nella composizione di questa di S. Sebastiano qualche cosa da preferire all'altra, per esser più nello stile moderno. Quello che è certissimo, si è che poche sono le opere dell'eccellente Correggio, eccettuata la celebre Notte, che sieno di tanto effetto come questa. Probabilmente questa tavola è un voto della città di Modena fatto in qualche tempo di calamità e secondo tutte le apparenze, per ottenere da Dio la liberazione del terribile flagello della pestilenza. Non ci è noto da quale chiesa i Duchi d'Este estraessero questo bel quadro per arricchirne il loro palazzo. Si sa solamente che vi era già lungo tempo prima di quello di S. Giorgio (*a*). Esso è composto di Nostra Signora in gloria sulle nubi col Bambino in braccio, intorniata dal sole, e da diversi angeli, e in terra i SS. Geminiano, Rocco e Sebastiano. L'effetto ne è mirabile, e fa vedere a qual grado il Correggio possedesse l'arte del chiaroscuro e la disposizione de'colori per produrre i più maravigliosi effetti. Ciò che a prima vista sorprende il riguardante, è la luce della gloria che effettivamente pare un sole; e nello stesso tempo è di color giallo, e non molto chiaro, ma finisce verso l'orlo del quadro in color fosco. La

(*a*) Il Tiraboschi, *pag.* 276, avverte che fu fatto non per voto della città, ma per la confraternita di S. Sebastiano, dalla quale ai tempi del duca Alfonso IV passò alla galleria ducale, facendovene quel duca lasciare una copia fatta dal signor Boulanger. FEA.

Madonna col Bambino si staccano da quel campo luminoso per oscuro. Essa ha la veste rossa molto accesa. È come velata di lacca e il manto di azzurro bello e cupo. Le di lei carni e quelle del Bambino sono tenute alquanto basse di lume; ciocchè mirabilmente ajuta l'effetto, mantenendo questo gruppo nella sua distanza. I due angeletti che sono al lato (uno de' quali sembra parlare con S. Rocco, l'altro con S. Sebastiano, indicandogli di dover ricorrere a Gesù Bambino che fa segno con la mano dritta di accettare le preghiere che gli offerisce il S Martire) si oppongono al campo chiaro con minor forza, e campeggiano in parte sopra le nuvole molto oscure e di color nericcio che con la tetra apparenza aumentano mirabilmente la grazia di questi e di alcuni putti che vi escono di mezzo, de'quali uno di mirabil bellezza vi siede a cavalcione. Sotto questa gloria immediatamente vi è posto un monticello senza interruzione alcuna, mentre le nubi finiscono quasi nel colore del monte, e non lasciano che un piccolo spiraglio di veduta di paese. Dal lato sinistro sopra S. Rocco l'oscurità delle dette nubi e monte fa campo alle figure della parte inferiore, delle quali S Geminiano sta nel primo termine; ed avendo il piviale d'oro con la fodera d'un bellissimo verde, e il camice bianco, fa il punto del primo lume; ma siccome questi lumi sono tutti piccoli, vengono avanti senza levare l'effetto alla maggior massa di chiarore della gloria. Alla sinistra vi è S. Sebastiano in piedi, legato ad un albero in atto d'intercedere per gli infermi di pestilenza che si raccomandano alla Madonna e a Gesù. Essendo ignudo, eccettuato che

resta coperto con la camicia involta a guisa di fascia intorno ai fianchi, lega mirabilmente la parte inferiore della composizione con la superiore. Dall'altra parte di S. Geminiano vi sta a sedere san Rocco sopra un masso appoggiato col braccio destro e la testa al monte in atto di abbandonato come infetto dalla pestilenza. La parte superiore del santo è sbattimentata dalle nuvole; ma tutto in riflesso come corrisponde ad ogni ombra in aria aperta. Serve questo accidente mirabilmente al riposo dell'occhio e alla varietà; essendo l'altro lato di san Sebastiano luminoso nell'alto del petto e spalle, e questo solamente nelle cosce; onde interrompe ogni sorte di uguaglianza. A' piedi di san Geminiano vi è una figura come di una fanciulla, in età di anni 12 o 13, che tiene un piccolo edificio con campanile a guisa di chiesa; significando forse, come alcuni vogliono, la città di Modena, di cui il santo è protettore. Questa figura ha tutta la grazia di cui il Correggio era capace. È da notarsi che tutti gli angeli sono figurati senza ali (*a*).

46. Parimente nella real galleria di Dresda vi è la celebre Maddalena penitente, quadretto piccolo di meno d'un palmo e mezzo di lunghezza, e poco più di un palmo di altezza. Questa figura sola è

(*a*) Questa tavola aveva alquanto patito di alcune scrostature, le quali si erano fatte più notabili nel trasporto da Venezia a Dresda; ma per la cura di chi la fece trasportare, si erano con tanta cautela conservate tutte le scaglie, che si poterono rimettere al suo luogo; e fu con diligenza mirabile raccomodata, stuccata e accompagnata dall' eccellente pittore di gabinetto del re di Polonia Augusto III, il sig. Tedrizzi. MENGS.

una delle belle opere più stupende che si possano immaginare in pittura, per la diligenza, impasto, morbidezza, grazia, ed intelligenza di chiaroscuro. Il Correggio vi ha tenuto tutto scuro ed ombroso, fuorchè la parte ignuda della santa; ma la testa è tutta in mezza tinta, e quasi tutta illuminata dal riflesso che viene dal braccio, e da un libro nel quale essa sta leggendo. Il campo è ugualmente bello, benchè molto oscuro; fingendo un luogo spazioso, come l'interno di una grotta, o sia di una vallicella piena di erba e arboscelli. Se le altre opere del Correggio sono maravigliose per la grazia e modo dell'impasto, è certo che questa lo è più di ogni altra; mentre le passa tutte e tutto quello che si può vedere dipinto, per l'unione de'colori, e per un fortissimo impasto, e grossezza di colori che non si riconosce per via delle grossezze, ma solamente per quel gran lucido, che i colori posti sottilmente mai non possono avere nè acquistare. I capelli poi sono affatto maravigliosi; poichè in quella gran morbidezza di colori che vi pajono fusi sopra, danno una vera idea de' capelli, come se fossero fatti a uno a uno, e con quel brillo che i lucidissimi capelli potrebbero avere nel vero. Fu questo quadro stimato circa ventisette mila scudi nella nota de' prezzi che pagò il defunto re di Polonia.

47. Tra que' sei quadri dunque, che furono acquistati dal re di Polonia, il più famoso è quello conosciuto sotto il nome della *Notte del Correggio*, che rappresenta la nascita di Nostro Signore. Questo quadro, secondo che si legge nel patto che ne fece l'autore, fu dipinto per Alberto Pratonieri.

Un tal patto fu fatto nell'anno 1522, anno in cui finì la cupola di S. Giovanni di Parma; ma fu terminato solamente nel 1527, come rapporta lo stesso autore (*a*). Può essere che questo quadro desse occasione al Correggio di studiare maggiormente gli effetti del chiaroscuro, volendo far nascere il lume dal solo punto del Bambino; cosa che fino allora solamente da Raffaello era stata pensata; e può darsi che insieme col chiaroscuro trovasse ancora, mediante l'uso del modellarsi tutta la composizione, quegli scorci che sì felicemente adoprò poi nella celebrata cupola del duomo di Parma, che fu l'ultima, e più gloriosa sua opera.

48. Tornando al quadro della Notte, questa preziosa tavola si conserva in oggi nella real galleria di Dresda, benissimo mantenuta; ed è di quelle opere che toccano il cuore di tutti i riguardanti, tanto ignoranti come intendenti, ma più assai di chi più intende. L'imitazione del vero è fatta con tanta arte e talmente nascosta, che pare che tutto dovesse farsi così. La composizione è semplice, ma nasconde un artifizio singolare; perchè in piccolo spazio ha il Correggio così ben dimostrato un sito grande con una lontananza e veduta che pare di vedere veramente un luogo tetro ed infelice; ma questo stesso campo egli lo ha ornato con un oriz-

(*a*) Si vedano le due lettere al P. Resta, una di Giuseppe Magnavacca, fra le pittoriche, *tom. III*, *num.* 212, *pag.* 343, l'altra di Giuseppe Bigellini, ivi, *num.* 208, *pag.* 338; nelle quali si porta l'accordo e altre notizie intorno a quel quadro della Notte, e il Bigellini fa delle congetture per provare che il Correggio era povero. FEA.

zonte, dove si vede albeggiare l'aria di modo che rallegra nel guardarlo. In lontananza vi ha fatto alcuni pastori, che appena si distinguono; e in un mezzo termine fra essi e la Madonna vi ha posto S. Giuseppe, che sembra ritirare l'asino; la qual figura rende il sito anche maggiore; poichè fa vedere la gran distanza che vi è fra esso e la Madonna, e quella che resta più in là verso i pastori. Il partito della Madonna a prima vista fa credere che si potesse anche far meglio, avendo essa il capo chinato verso il Bambino di modo che non si gode tutto il volto quanto si desidererebbe; ma considerandolo poi bene, si rende impossibile l'immaginarlo meglio senza levargli moltissimo della grazia. Il Correggio le chinò il capo, per evitare che la luce venendo di sotto non producesse delle ombre nelle parti rialzate, che deformassero l'effetto della bellezza del volto. Il Bambino ugualmente sta posto con una industria singolare, poichè lo ha preso di sfuggita vedendosi appena la faccia, ma bensì le mani e i piedi; e ciò suppongo che lo abbia fatto per evitare di esprimere la forma naturale de'fanciulli di nascita, poco grata agli occhi di chi non è accostumato a vederli: con che ci ha dato un esempio, che si deve piuttosto sfuggire di mostrare ciò che non è bello nel vero, che alterare la verità con render bello ciò che in natura non lo è (*a*). Forse la stessa ragione gli ha fatto mezzo nascondere il volto di un

(*a*) Così fece Apelle nel ritratto del re Antigono, cieco d'un occhio, rappresentandolo in maniera che non si vedesse il difetto. Egli fu il primo a nascondere i difetti, come scrive Plinio, *lib.* 35, *cap.* 10. Fea.

vecchio pastore che sta nel primo piano, ed in vece di questo farci vedere la faccia quasi piena di un bel pastore giovane che con un moto pieno di allegrezza sembra parlare col vecchio del successo. Parimente vi ha fatto una pastorella che tiene una canestra con due tortorelle; e questa pare che non possa soffrire di guardare il Bambino luminoso: e come se venisse dall'essersi levata da dormire, guarda con curiosità e pena, nello stesso tempo che si vuol riparare il soverchio lume con la mano che tiene alzata, facendo un atto di maraviglia. Nella parte alta della Madonna si vede una gloria di angeli, parimente illuminati dal Bambino; ed ivi il Correggio ha posto il secondo lume, ma molto più debole di quello che è su la Madonna; e nelle ombre gli ha tenuti leggieri come se fossero riflessati e involti in una specie di luce; e forse il Correggio gli ha voluti esprimere quasi spiriti. La bellezza, la grazia e finitezza di questi angeli è mirabile; ed ogni cosa in quest'opera è trattata diversamente, e come conviene al soggetto (*a*).

49. Nella raccolta del defunto conte di Bruhl, che fu primo ministro del re di Polonia summentovato, esiste uno Sposalizio di S. Caterina, piccolo quadro di poco più di un palmo d'altezza, e poco meno di largo. Questo è dipinto in tela incollata sopra la tavola, e nel di dietro della ta-

---

(*a*) Anche di questo famoso quadro fu fatta una buona copia da Cesare Aretusi, la quale fu comprata da Ercole Pio, e da lui nel suo testamento del 25 aprile, 1583, fu legata alla chiesa di s. Giovanni Evangelista per esser collocata in una cappella. FEA.

vola stava scritto in carattere antico: *Laus Deo per donna Metilde d'Este, Antonio Lieto da Correggio fece il presente quadretto per sua divozione* 1517: onde pare, se questa scrittura è veridica, che sia delle prime opere del secondo stile del Correggio; ed è certo che essa è bellissima.

50. Un altro simile si conserva a Capo di Monte a Napoli tra i quadri che furono della galleria dei duchi di Parma; e non si può dubitare, vedendoli, che entrambi sieno originali; poichè tra un grandissimo numero di copie fatte da uomini illustri, fra gli altri da Annibale Caracci e sua scuola, non ve nè alcuna che possa accostarvisi in bellezza. Questo quadretto deve già anticamente essere stato in grande stima, poichè fu intagliato da Ugo da Carpi, che visse quasi nello stesso tempo (*a*).

51. Si conserva parimente tra i quadri della real casa di Sassonia una Madonna, mezza figura, col Bambino in grembo che dorme, la quale col nome di Antonio da Correggio fu intagliata dal celebre Edelink, che la credè del Correggio; ma si sa che fu fatta da Sebastiano Ricci veneziano ad imitazione del Correggio, e datale la patina per fare una specie d'inganno. Esaminando anche la stampa si distingue che in vece di grazia vi è dell' affettazione, e nel chiaroscuro della falsità.

52. Nella stessa galleria vi è un altro quadretto, originale della stampa intagliata in Roma da Gi-

---

(*a*) Questi, cioè, intagliava in legno, non in rame. Vedi il Vedriani, *Raccolta de' pitt., ecc.*, *pag.* 58; Gori Gandellini, *Notizie ist. degl'intagl.*, art. *Carpi*, *tom. I. pag.* 249. FEA.

rolamo Rossi, che rappresenta la Madonna col Bambino, ed un angeletto in aria, sedente sotto una palma: invenzione che si conosce sotto il nome della *Zingarella del Correggio*. Questo quadro è bellissimo, e fu regalato al più volte nominato Augusto III dal card. Alessandro Albani. Ma vi è chi vuol dubitare, se egli sia o no originale. Si sa di certo che uno originale esisteva nella galleria di Parma, ed in oggi a Capo di Monte in Napoli (*a*). Questo però è stato tutto scrostato e ricoperto di nuovo; onde è come se più non esistesse, poichè nulla vi resta del Correggio (*b*).

53. Anche in Firenze vi sono alcuni quadri del Correggio. Il più grande di questi è nel palazzo de' Pitti; e pare che sia stato fatto per una tavola da altare, dipinto in asse con le figure quasi grandi al naturale. Rappresenta la Madonna col bambino

---

(*a*) Di questo parla lo Scannelli, *Microcosmo della pitt.*, *lib.* 2, *cap.* 20, *pag.* 276, al tempo del quale stava ancora a Parma, scrivendo: *è pure di figure piccole il quadro detto la Zingarina del Correggio che rappresenta la B. Vergine col s. Bambino sedente in terra con abiti somiglianti alla zingara, ma capriccioso e bizzarro in eccesso.* FEA.

(*b*) Un Exgesuita parmigiano salvò nell'atto dell'estinzione del suo ordine un quadro di questo istesso soggetto e lo vendè poi al principe Chigi in Roma. È indubitatamente originale del Correggio, come quello di Capo di Monte. Il campo è patito assai, ed è stato assai ritoccato particolarmente nei panni. La testa della Madonna, e il piede e il Bambino, che si conservano intatti, sono dipinti così divinamente che forse al mondo non si dà cosa cotanto bella. AZARA.

Gesù in braccio, che tiene in mano il globo del mondo, e S. Cristoforo in atto di volerlo ricevere sulle spalle. A' piedi della Vergine vi è S. Giambatista da fanciullo, e al lato opposto di S. Cristoforo vi è S. Michele arcangelo. Questo quadro è stato sempre conosciuto per opera del Correggio. Ma è altresì certo che esso è di uno stile particolare, benchè nella composizione vi sia il suo fare. Supponendo poi che sia effettivamente uscito dal di lui pennello, si potrebbe dubitare che fosse stato terminato; mentre vi sono molte asprezze, e niuna deliçatezza. Ma a questo si oppone il vedervi fatte certe cose che i pittori sogliono fare solamente al fine: onde si potrebbe congetturare, che dal Correggio fosse lasciato imperfetto, e poi terminato da altro pittore; o pure che il Correggio, in quel tempo che fece questo quadro, volesse imitare la scuola veneziana. Non mancheranno de' pretesi conoscitori che affermeranno non essere del Correggio; ma siccome io non conosco chi potesse averlo fatto, per esservi troppo di bello, non posso determinare se sia di lui, o di altro pittore.

54. Nello stesso luogo vi è una testa dipinta anch' essa in tavola, la quale è bellissima; e benchè sembri fatta alla prima, è di tanto bell'impasto che non lascia che desiderare. Questa testa è in tutto simile a quella della figura di giovinetta, che tiene una specie di modello di chiesa a' piedi di S. Geminiano nel quadro di S. Sebastiano descritta di sopra, che ora sta a Dresda.

55. Un altro quadro del Correggio è nella galleria del gran Duca di Toscana, dipinto in tela, di cinque palmi in circa, che rappresenta la Madonna

inginocchioni, ed il Bambino come di nascita posto in terra sopra un lembo del manto, senza veruna'altra figura. Questa non è delle più belle opere del Correggio. La composizione ed i panni sono poco studiati; ma la testa della Madonna e le mani sono mirabilmente dipinte e colorite, benchè di minor forza delle più belle opere sue.

56. In Roma nella galleria della casa Colonna si conserva un quadro dipinto in tavola di un *Ecce Homo*, con la Madonna che vien meno dietro un soldato, e più in lontananza Pilato, in mezze figure; e pare che sia lo stesso quadro che altre volte era in casa del conte Prati di Parma. Sembra piuttosto della seconda maniera, che di quella più studiata; ma ciò non ostante è bellissimo, di bel carattere di disegno, e di un impasto singolare, e di bel colorito. Quest' opera fu intagliata in rame da Agostino Caracci (*a*).

57. Nel palazzo del principe Doria Panfili tra molti eccellenti quadri se ne conserva del divino Correggio uno non terminato, e dipinto in tela a tempra, che è la stessa composizione che abbiamo descritta di sopra tra i quadri che sono in Francia sotto il nome della Virtù eroica coronata dalla Glo-

(*a*) Il signor Ratti, *pag.* 116, non lo loda tanto, e quasi mostra di non crederlo opera del Correggio. Sarà forse o copia o replica di quello che stava presso il conte Prati, coll'eredità del quale passò nella famiglia de'marchesi della Rosa, come avverte il Tiraboschi, *pag.* 284, e che poi desiderando di vederlo Luigi XIV, gli fosse mandato dal marchese Pier Luigi, avolo del vivente; ma che non ritornasse poi a Parma che in copia. Vedi qui avanti, *pag.* 195. FEA.

ria, ec. Se questo quadro non fa vedere tutta l'ultima perfezione, alla quale giunse il Correggio, come si vede nelle più eccellenti opere sue a olio, fa però conoscere il suo gran sapere, valore, e prontezza nell'operare, e dà a divedere che la grazia ed eccellenza sua non è posta nè nel grande studio impiegato per fare le opere, nè nella diligenza, nè nel replicato impasto de' colori; ma solamente nel gran fondamento, e presenza degli effetti del vero; perchè in quest'opera si vede una parte abbozzata di solo bianco e nero, molto alla leggiera, e nello stesso tempo vi è la grazia delle cose finite, e tutta l'intelligenza di esse. Altre parti vi sono fatte con colori, ma appena tinti, e non ostante danno perfetta idea del vero. Sopra ogni cosa poi resta maraviglioso l'osservare la grande intelligenza degli scorci, particolarmente in quelle parti, ove fa vedere ne' membri come una eminenza de' muscoli o carnosità, appresso alla quale nasconde grado per grado gli altri corpi successivi, e quell'intreccio delle forme tanto difficile ad esprimersi. Onde dirò che molti quadri vi sono più belli assai di questo; ma in nessuno dei finiti si conosce meglio la grandezza del maraviglioso Correggio.

58. Presso il card. Barberini era altre volte un quadro piccolo terminatissimo, che rappresentava il fatto descritto dell'evangelista S. Marco nel passo della presa di Nostro Signore nell'Orto, che dice: *Ma vi era un giovane che lo seguitava, coperto con un panno sulle carni, e lo ritennero: ma quegli abbandonando loro il suo panno se ne fuggì nudo.* Or si suppone che questo quadro di mano in mano sia andato in Inghilterra: ma un altro se ne è tro-

vato, che sta tuttavia in Roma in mano di un dilettante inglese (*a*), ed è in tutto simile all'altro, fuorchè quello è dipinto in tela, e questo in tavola di noce; e pare che abbia servito di bozzetto all'altro, conoscendovisi alcune mutazioni (*b*), cosa che non s'incontra se non molto di rado ne'quadri del Correggio. Non pertanto la figura del giovane è terminata molto bene, di bellissimo impasto, e colorito; ma tutta l'espressione e il modo, col quale pare che voglia liberarsi dal panneggiamento,

---

(*a*) Questi è il sig. Tomaso Jenkins. Il primo quadro fu da lui venduto ad un Inglese; poi lo ricomprò e lo vendè all'Imperatrice delle Russie. Il secondo, che è di circa tre palmi di altezza e poco meno di larghezza, lo possiede ancora. È tradizione che fosse fatto dal Correggio per il Duca di Parma, o almeno una volta esistè presso di esso. Io l'ho veduto presso del signor Jenkins, ed è precisamente quale lo descrive Mengs. Ma vi è una particolarità da lui non osservata, ed è l'iscrizione sul cingolo del soldato: A. A. 1506: cioè Antonio Allegri fece nell'anno 1506. Non si dubita nè dell'originalità del quadro, nè della iscrizione che pare veramente contemporanea. Ora come si potrà dire che il Correggio facesse quel quadro in quell'anno, se nacque nel 1492, o nel 1493 o anche nel seguente? Sarà forse nato prima? Altrimenti, come mai nell'età di dieci o dodici anni saper fare quell'opera così bella e da maestro? Lascio agli artisti ed ai critici eruditi di farvi sopra le loro riflessioni. A me basta averne dato l'argomento. Del quadro esistono molte buone copie antiche. FEA.

(*b*) Le mutazioni stando in questo stesso, non nell'altro che è simile, uno sarà piuttosto una replica, e l'altro originale. FEA.

è singolare. Il soldato che vuole arrestare il detto giovane, tiene il panno con la mano destra, e con la sinistra fa piuttosto l'atto di chiamarlo che di tenerlo; e pare che il Correggio anche in quella occasione abbia preso il punto meno aspro; avendolo espresso come se il soldato quasi amorevolmente volesse persuadere al giovane di non fuggire. Da lontano si vede in figure piccole Nostro Signore preso dai Giudei nell'atto che Giuda gli dà il bacio, che S. Pietro taglia l'orecchio a Malco, e che Gesù gli dice di acquietarsi. Il chiaroscuro e l'avanti indietro di questo quadretto è come usava il Correggio nel suo migliore stile. Ma ciò che è singolarissimo in esso è, che si conosce chiaramente che l'artefice ha pensato alla figura del figlio maggiore del Laocoonte quando ha ideato questa figura; come si conosce dalla testa che gli assomiglia; ed il carattere di tutta la figura solamente è fatto un poco più grandioso, come è lo stile suo proprio.

59. In S. Luigi de'Francesi, pure in Roma, vi è un piccolo quadretto, grande circa un palmo e mezzo, anch'esso creduto del Correggio, rappresentante la Madonna, mezza figura, col Bambino intiero, S. Giuseppe e due angeli; ma pare piuttosto di Giulio Cesare Procaccini (*a*). Fu trovato anni sono in Roma un quadro bellissimo del Correggio in mano di un rivenditore di pitture, il

(*a*) Non se ne dubita più dagl'intendenti che hanno potuto vedere molte opere del Procaccini in Genova e altrove, come asserisce anche il Ratti, *pag.* 46 *e* 168. FEA.

quale rappresentava una Madonna col Bambino, ed un angeletto; in tutto simile ad una stampa bellissima intagliata da Spier, differente solamente nell'essere la stampa di figura tonda e la pittura quadrilunga. Questo quadro era coperto di una grossa vernice che era molto oscurita; onde faceva scomparire la bellezza della pittura; perciò fu venduto per poco ad un certo Casanova veneziano, il quale lo ripulì bene, quantunque con qualche detrimento di quell'ultimo fior di colore che era troppo aderente alla vernice. Il possessore portò poi seco questo quadro a Dresda, ove forse sarà presentemente (*a*).

60. A Madrid vi sono due quadri piccoli, dei quali il più eccellente figura Gesù Cristo che prega nell'Orto, con un angeletto, il quale con la destra mostra a Gesù Cristo la croce e la corona di spine che stanno all'ombra appena visibili sulla terra; e con la sinistra mano con grazioso scorcio addita il cielo, esprimendo come gli dicesse che è volontà del Padre che accetti la passione: ed infatti si vede Gesù Cristo, benchè pieno di dolore, che con le braccia aperte mostra di accettarla. Ma quello che è singolare, oltre l'eccellenza di tutta la pittura, è il modo particolare del chiaroscuro, avendo figurato che Gesù riceva la luce dal cielo, ed all'incontro l'angelo dallo stesso Gesù; pensiere degno di uno spirito così elevato (*b*). In lontananza e

---

(*a*) Ne parla anche il Winkelmann in una lettera al Barone di Riedesel del 18 luglio, 1764, fra le sue stampate. *Par. I, pag.* 236. FEA.

(*b*) Sbaglia dunque il Vasari, *Tom. III, pag.* 65,

come in luogo più basso vi sono i tre discepoli in bellissime e graziose attitudini, e più lontano ancora si vede la ciurma di quelli che cercano Gesù Cristo. Dicesi che il Correggio desse questo quadro al suo speziale a conto di quattro scudi; che poco dopo fosse rivenduto per 400 (*a*), e finalmente passasse dal conte Pirro Visconti alle mani del marchese di Caracena, governatore di Milano, che lo comprò per il re di Spagna Filippo IV, al prezzo di 750 doppie d'oro (*b*). In oggi si conserva con la stima che merita, tra i quadri del palazzo nuovo a Madrid, e non ha patito, come falsamente è stato sparso. L'altro quadretto rappresentante la Madonna che veste il Bambino egli è di uno stile meno terminato, ma assai bello, d'un impasto e tenerezza sorprendente; e vi è S. Giuseppe in lontananza in atto di lavorare con la pialla, così ben degradato e disfatto ne' contorni senza più o meno del vero, che pare che il Correggio fosse il primo e il maggiore in quella parte d'intelligenza della pittura che si comprende sotto il nome di prospettiva aerea, poichè le cose che egli ha voluto figurare di lontano, non solo le ha tenute più leggiere di ombre, come fanno anche i

---

dicendo che *l'angelo apparendogli col lume del suo splendore fa lume a Cristo*. Si veda appresso la lettera al Pons, *num.* 71. (vol. II.)

(*a*) Così racconta il Lomazzo, *Idea del Tempio della pitt.*, *lib.* 5, *cap.* 3. FEA.

(*b*) Scannelli, *Microcosmo della pitt.*, *lib.* 1, *cap.* 11, *pag.* 81. Resta in una lettera fra le pittoriche, *tom. III*, *pag.* 329. FEA.

moderni, ma ha scemato pure i lumi, tralasciato la piccolezza, disfatto i contorni e confuse le forme a misura della lontananza e secondo il vero (*a*).

61. Il Duca d'Alba conserva un quadro del Correggio con le figure poco meno del vero, dipinto in tela, rappresentante Mercurio che insegna a leggere a Cupido in presenza di Venere. Nella figura di questa vi è una particolarità, che il Correggio l'ha dipinta con le ali agli omeri e coll'arco in proporzione sua nella mano sinistra. Essa è bellissima, e pare che il pittore abbia pensato alle gambe e alla mossa dell'Apollino della villa Medici, ora in Firenze. Cupido esprime tutta l'innocenza fanciullesca; ed ha i capelli tutti ricciuti, ma lavorati sì maravigliosamente che pare si veda la cute di sotto tramezzo ai capelli, e, senza aver niente di secco, terminatissimi. Le alette di questo sono rappresentate nello stesso modo come si vedono nei volatili giovani che mostrano tuttavia la pelle e i bordoni: e in questo quadro, come in tutte le occasioni dove il Correggio ha dipinto ali, le ha così bene attaccate, non al modo di molti altri pittori che le fanno aspramente distaccate; ma le ha poste immediatamente dopo la spalla, in modo che legano tanto bene con la carne che compariscono effettivamente un membro attaccato alla parte superiore dell'acromio; e come benissimo disse lo stesso possessore del quadro in una occasione, che gli pareano così ben poste quelle ali di Cupido che se fosse possibile che nascesse un fanciullo con le

---

(*a*) Di questi due quadri ne parla Mengs anche nella lettera al Pons, qui appresso al *n.* 68, *segg.* (vol. II.) Fea.

ali dovrebbe nascer così. Il Mercurio è rappresentato anch'egli giovane di un carattere semplice, ma non finito di crescere. Il quadro è indubitatamente originale, poichè, oltre tutte le qualità che porta seco la superiorità dell'eccellenza del Correggio, vi è un pentimento notabile che si conosce per essere saltato il colore da un braccio di Mercurio, ove passava un panno azzurro. Si avvisa questo, perchè esiste un altro quadro simile in Francia, il quale sarà una replica dello stesso Correggio, come egli ha fatto più volte. Quello del Duca d'Alba fu acquistato da uno de'suoi antenati insieme con un assortimento delle tappezzerie, o siano arazzi di Raffaello (i cartoni de'quali sono oggi in Londra (*a*)) nella vendita de'mobili del re d'Inghilterra Carlo I.

62. In S. Lorenzo all'Escuriale nella sagrestia grande si conserva un quadro dipinto in tela, con le figure di circa tre palmi, rappresentante Gesù Cristo con la Maddalena, quando le dice: *Noli me tangere*. Questo quadro è dello stesso stile di quello con la Madonna e il Bambino soli a Firenze, descritto sopra.

(*a*) Degli arazzi di Raffaello e di questi cartoni che stanno nel palazzo di Amptoncourt, ne parla a lungo monsig. Bottari nelle note alla Vita di Raffaello scritta dal Vasari. FEA.

CAPO IV.

Riflessioni sopra l'eccellenza del Correggio.

63. Essendosi già superate le maggiori difficoltà dell'arte della pittura e fatti i primi passi verso la perfezione, che è l'imitazione del semplice vero, da que'primi maestri di alto ingegno, quali furono il Masacci, Giovanni Bellini e Andrea Mantegna, i quali trovarono l'arte e i mezzi di esprimere i diversi piani e gli scorci, cioè l'avanti e indietro; ebbero poi luogo i secondi, ed immediati che li seguirono, come Leonardo da Vinci, Pietro Perugino, il Ghirlandajo e fra Bartolomeo di S. Marco: i due primi ad aggiungervi una certa grazia; il Ghirlandajo un'arte maggiore nella composizione; e l'ultimo una maestà, ed arte di chiaroscuro e di panni, fino allora non veduta. Ma siccome nessuna cosa delle umane operazioni può nello stesso tempo esser inventata e perfezionata, così non poterono essi giungere al compimento de'loro desiderj, ed a quella facilità che è il segno manifesto del sicuro possesso della perfezione dell'arte, al quale poi giunsero Michelangelo, Tiziano, Giorgione e il divin Raffaello, che solo unì tutto quel merito che gli antecedenti aveano posseduto e desiderato in parti separate; e ridusse la pittura al maggior grado di perfezione sotto un aspetto di facilità che fa onore all'umanità, facendoci vedere con maraviglia quanta potenza ha data Iddio alla creatura umana, dandole capacità d'imitare le sue operazioni con la disposizione di così vili strumenti,

come sono le semplicissime terre distese sopra la piana superficie de' muri, nei quali s'intendono tutti gli effetti degli animi delle persone che su quelle si rappresentano. Non ostante che la pittura fosse arrivata a quell'eminente grado nelle terribili forme, ed esquisite che espresse Michelangelo; nei veri toni del colore di Tiziano, nella perfezione delle espressioni, ed in una certa natural grazia di Raffaello, parea che restasse qualche cosa a desiderare in quest' arte, cioè un cumulo delle diverse eccellenze, congiunte quasi come un certo punto di perfezione, il quale è quell'estremo dell'umana perfezione, che confina col superfluo della cosa compita; e senza del quale non ci accertiamo che la cosa perfetta sia tale. Questo punto si trova compito nel divin Correggio, il quale unì al grande ed al vero una certa leggiadria che in oggi intendiamo piu facilmente sotto il nome di gusto; e questo gusto è propriamente il determinato carattere delle cose, il quale esclude tutte le parti indifferenti, come insipide ed inutili.

64. Il Correggio dunque fu il primo che dipinse con la ragione di dilettare gli occhi, ed i cuori de' riguardanti, e dispose tutte le parti dell'arte a questo fine. Ma siccome ogni pittore nelle opere sue cerca prima di contentare sè medesimo e ritrae nelle sue opere il proprio spirito; si può congetturare che il Correggio fosse di una sensazione assai delicata, molto tenero di cuore, ed amoroso; e che le cose aspre fossero contrarie al suo genio: dimodochè se gli altri pittori illustri aveano operato per soddisfare alle loro menti e al loro intelletto, egli dipingeva secondo il suo cuore

e per quelle sensazioni che da esso provenivano; onde riuscì in tutto il pittore delle Grazie. Nessun pittore, nè avanti di lui, nè dopo, arrivò a maneggiare meglio i pennelli; e particolarmente egli è stato impareggiabile nell'intelligenza del chiaroscuro e in ispecie nella parte del rilievo; avendo saputo trovare felicemente quel mezzo tra lo stile forte o tetro, ed il vago o debole; fra quel piazzoso che facilmente degenera in piatto e poco rilevato, ed il troppo ristringere de'lumi e fare uno stile minuto e tetro: ma nessuno mai meglio di lui unì le ombre coi lumi, ed intese la degradazione de'lumi, riflessando le ombre senza alcuna affettazione, come se fossero i corpi di vetro e specchi.

65. Le invenzioni del Correggio sono ingegnose e bellissime e molte volte poetiche. La composizione delle opere sue è fondata sempre sopra la verità e il buon effetto del chiaroscuro che pare che egli facesse subito entrare ne' componimenti insieme anche coi colori; pensando non solo alla imitazione del vero, ma alla distribuzione di tutte le parti che dovevano entrare nella sua opera; ed a questo effetto credo che egli facesse i pensieri coloriti, avendo in mira principale l'apparenza che fa un quadro a prima vista; poichè le altre parti della pittura possono ben convincere, ma non persuadere della bontà dell'opera quando non piace. Neppur sembra che si curasse di certe regole adottate dalle scuole moderne. Ciò non ostante tutto quello che riguarda le contrapposizioni ed il contrasto delle figure, e dei membri di esse, è perfettamente osservato; anzi pare che la continua va-

rietà sia stata una sua regola principale; e questa non solamente egli ha osservata in una o un'altra parte, ma in tutte. In quanto poi al contrasto e varietà delle direzioni dei membri, si vede nelle sue opere più squisite che quanto più ha potuto, ha dato sempre un poco di scorcio ai membri, facendoli vedere di rado paralleli alla superficie; d'onde le sue composizioni hanno moto mirabile. È però vero che alcune poche volte, per cercare con troppa ansietà la variazione nelle posizioni particolarmente delle mani, ha dato alquanto in affettazione di certa grazia che non pare naturale; il che poi mai non si trova in Raffaello. Benchè il Correggio sia stato tacciato da alcuni di poco corretto, si deve intender che ciò non sia vero a rigore; ma bensì che egli non abbia scelto quegli oggetti di forme così semplici come l'antico, nè i muscoli sì risentiti come Michelangelo ed altri; nè che mai egli facesse pompa, e mostra dell'intelligenza del nudo come la scuola fiorentina. È certo che egli disegnò correttissimamente gli oggetti che aveva scelti da rappresentare; nè mai si trova cosa alcuna nelle sue opere originali, in cui poterlo riprendere di scorrezione. Basterà per eterna sua gloria il rammentare che i Caracci, e particolarmente i maggiori, Annibale e Lodovico, formarono sul Correggio il loro stile di disegnare, come chiaramente si conosce dalle opere che Annibale fece avanti di venire a Roma (*a*). Pare che il Correg-

(*a*) Annibale Caracci lo dichiara espressamente in una lettera a Lodovico suo cugino, fra le pittoriche,

gio considerasse che tutte le forme della natura non interrotte dall'artifizio fossero curvilinee, sieno convesse o concave; e che solamente varino nella loro grandezza e proporzione: onde egli fuggì tutti gli angoli, e conseguentemente ancora tutte le minutezze e seccaggini, nelle quali cadevano facilmente i pittori delle scuole antiche. Sicchè fuggendo tutte le linee dritte, sceglieva quasi in tutti i casi le linee curve a dritto e a rovescio, come

---

tom. I, pag. 88, in data di Parma, 28 aprile, 1580, ove dice: « Quando Agostino verrà, sarà il ben venuto e staremo in pace, e attenderemo a studiare « queste belle cose. Ma, per l'amor di Dio, senza contrasti fra noi e senza tante sottigliezze e discorsi « attendiamo ad impessossarci bene di questo bel modo « che questo ha da essere il nostro negozio, per potere un giorno mortificare tutta questa canaglia berrettina che tutta ci è addosso, come se avessimo « assassinato . . . Impazzisco e piango dentro di me « in pensar solo l'infelicità del povero Antonio. Un « sì grand'uomo, se pure uomo e non piuttosto angelo « in carne, perdersi qui in un paese, ove non fosse conosciuto e posto sino alle stelle, e qui doversi morire « infelicemente! Questo sarà sempre il mio diletto, e « Tiziano; e sinchè non vado a vedere ancora le opere « di quello a Venezia, non moro contento. Queste son « le vere, dica pur chi vuole: adesso lo conosco, e dico « che avete molto ben ragione. . . Il gran Caporale « dice che prenderà da me ancora tutte le teste che « copierò della cupola e altre ancora di quadri privati « che mi procurerà del Correggio, per copiarle, quando « io voglia far con lui di un pane che ognuno ne possa « mangiare. » Si può vedere anche il Bellori, *Vite dei pittori, ecc.*, nella di lui Vita. FEA.

fa la lettera S; forse perchè in questa considerava che pure vi fosse più grazia; avendo talvolta osservato che la differenza tra lo stile secco e il bellissimo delle statue antiche e quelle di Michelangelo consiste principalmente nell'essere i contorni e forme delle prime tutte composte di linee dritte e curve-convesse, e quelle dell'ultimo di varie curve concave e convesse: il che fecero gli antichi e Michelangelo, non già per una predilezione fondata su certo gusto, o sia capriccio, ma coll' imitazione del vero e con la intelligenza dell'anatomia e struttura del corpo umano, dove la obliquità de' muscoli e la varietà della loro posizione sulla tortuosità delle ossa, forma quella alternativa delle curve. Ora essendo che i corpi più carnosi e muscolosi hanno forme più convesse e queste più grandi delle concave; all' incontro i gracili hanno minor convessità, e le concavità più grandi, il Correggio volentieri eleggeva la via di mezzo, senza però uscire della verità.

66. Non sarà facile determinare, se l'intelligenza del chiaroscuro, e l'imitazione del vero in questa parte lo conducesse alla cognizione delle forme e alla intelligenza di queste nei contorni, e nell' interiore di detti contorni; o pure se per altra via con immediato studio di questa parte essenziale della pittura vi giungesse a quella perfezione, in cui si vedono le sue opere. Egli è certo che nessuno dopo Raffaello intese meglio la prospettiva, la quale tanto contribuisce al disegno del nudo; e che nessuno, fuori di Michelangelo, intese mai meglio del Correggio le forme e costruzioni della figura umana.

67. È tanto inseparabile il chiaroscuro dal disegno che l'uno senza l'altro resta sempre imperfetto; poichè il disegno senza questa parte non può esprimere se non una specie di sezione parallela alla superficie su cui si dipinge; ma non mai esprimere le forme circoscritte dai contorni. Il Correggio unì sì bene queste due parti che a guisa del vero sono perfettamente osservate nelle sue opere; e pare che sia impossibile che egli avesse potuto apprendere questa parte a tal perfezione, senza avere studiato molto dal rilievo e dalla scultura; perocchè il vero, senza gli anteriori studj di questo non dà tempo per imparare questa sì difficile parte; e appunto si sa dal gran Michelangelo che egli modellava le sue figure in terra o in cera, e poi da queste ritraeva le sue figure dipinte come egli stesso attesta in una lettera al Varchi. Ed è certo che prima di Michelangelo non vi fu pittore che avesse l'ardire di esprimere gli scorci, e l'entrare e l'uscire de'muscoli, e delle forme dai mezzi alla circonferenza, come fece egli, con la qual cosa ha data una grandiosità a'suoi contorni, che è stata poi inimitabile per tutti gli altri. Ora, poichè il modellare e l'imitare i modelli ha tanto contribuito alla grande intelligenza e grandiosità di stile a Michelangelo, non parrà strano che la bella intelligenza dei contorni e lo stile grandioso del Correggio si attribuisca alla stessa origine; cioè all'aver modellato le sue figure, e studiato il rilievo; sapendosi che egli si esercitò nella plastica, come si è detto.

68. Oltre di quella parte di chiaroscuro che appartiene alla espressione delle forme, il Correg-

gio è stato superiore ad ogni altro gran pittore nel chiaroscuro generale, vale a dire nella disposizione de' lumi ed ombre; e quella stessa degradazione che si osserva in una parte o figura, si vede anche in un quadro intiero; poichè sempre ha saputo distribuire talmente i lumi che vi resta solo un primo lume, un secondo e un terzo; e così degli scuri, perchè sono sempre variati, ma ora in forza, ora in grandezza e talvolta solo per mezzo del valore dei colori, de' quali sono composti. Le opposizioni sono sempre trattate con soavità, e mai non s'incontrano i maggiori chiari coi maggiori oscuri, senza che vi sia un mezzo che levi ad essi l'asprezza; o pure di lì vicino vi sarà altro oscuro maggiore. Inoltre pare che egli pensasse e considerasse che essendo i corpi nel vero di natura tale che non ritengono tutti i raggi del lume che ricevono; ma che riflettendone di nuovo per tutti i versi secondo la natura della superficie del corpo che riceve il lume, necessariamente doveano restare abbagliate le piccole oscurità che si trovano nelle masse dei corpi illuminati.

69. Il Correggio ha inteso maravigliosamente la prospettiva aerea del chiaroscuro e dei colori senza l'affettazione di alcuni professori più moderni. Ma oltre la degradazione delle tinte, si vede, che aveva osservato che nel vero non solo si perdono le forze degli scuri; ma quasi maggiormente i lumi, e prima tutte le cose a misura della loro piccolezza: onde i contorni doveano perdersi a poca distanza, gli ultimi termini de' corpi essendo puri punti che mai non si possono vedere perfettamente, e dei colori sapea quale più o meno potea perdersi nell' aria

In somma tutto l'inganno che l'uomo può ricevere dalla pittura e il diletto insieme si può trovare nelle opere del Correggio.

70. Il di lui colorito è in sè bellissimo; ma comparisce anche superiore a quel che è, mediante la perfetta degradazione delle tinte, l'amoroso, gustoso, ed impastato modo di dipingere, il quale accresce a' suoi semplicissimi colori un certo lucido, nel quale egli è stato singolarissimo; ed è certo che nelle opere del Correggio non si può far decisione della eccellenza nella intelligenza delle forme, e nella uniformità di esse coi contorni del chiaroscuro o del colorito, o del modo di pennelleggiare e di stendere il colore; poichè pare, a chi bene considera e conosce l'eccellenza di questo maestro, che egli fosse talmente in possesso di tutte queste parti che nello stesso tempo, e nel semplice atto di porre il colore sulle sue tavole esprimesse tutte queste parti insieme, e senza potersi distinguere a quale egli facesse maggior attenzione: frutto dell'assiduo studio che riduce ad un abito il far bene.

71. Senza dubbio la unione di più parti è quella che distingue quei primi e maggiori maestri, e dà alle opere loro una tal grazia ed eccellenza che li rende sempre inimitabili. Questa parte singolare dell'arte la possederono solamente in sommo grado il divin Raffaello ed il graziosissimo Correggio. Questi ebbe maravigliosa facilità nell'esprimere in un sol punto tutti gli effetti apparenti e piacevoli della stessa natura; il che eseguì coi suddetti mezzi. E benchè Tiziano fosse così gran maestro del colorito da meritare in questa parte il primo luogo per le tinte; non unì però mai al bel colorire

quella perfetta degradazione che esprime le più delicate e quasi insensibili forme; si conosce ben chiaramente che ciò contribuisce moltissimo alla imitazione del vero e forse più che il bel colorire stesso; come vediamo in molte opere del Correggio fatte a fresco che si trovano di un tono di tinta pallido e basso: e con tutto ciò non lasciano di trasportare a perfezione la mente del riguardante dalla idea del finto a quella del vero, che è il fine che si propone il pittore.

72. Il Correggio fu il primo che facesse entrare i panni nella composizione sì dell'effetto del chiaroscuro, colore ed armonia, come di direzioni e contrasti. Egli pose meno di cura nelle pieghe in particolare che nelle forme delle masse de'panni; onde aprì la strada di trattar bene i panneggiamenti delle opere grandi, seguita poi eccellentemente dallo spiritoso Lanfranco e da altri più o meno di lui.

73. Dopo avere esposto il mio parere su i motivi, per i quali noi ci troviamo privi di una fedele storia della vita di Antonio Allegri da Correggio, ho descritto quanto era venuto a mia notizia, insieme con le congetture che queste mi hanno fatto nascere.

74. Delle sue opere poi ho detto quanto mi ha permesso la prefissa brevità. Inoltre ho creduto utile l'esaminare il grado del merito di questo grand'uomo in tutte le parti più essenziali dell'arte: onde non mi resta da aggiugnervi, se non che il Correggio è veramente stato l'Apelle tra i pittori moderni; che fu dotato come quello della somma grazia nell'arte; e con le sue singolarissime

opere ci ha mostrato ciò che si deve cercare di perfezione nella esecuzione della pittura; quanto si possa sperare nell'effetto, e quando si debba lasciar l'opera.

75. Avendo detto avanti che nel Correggio vi è della fierezza e grandiosità dello stile di Michelangelo, della verità e grazia di Raffaello, della forza del riso di Leonardo e dell'impasto gagliardo di Giorgione col colorito di Tiziano insieme; confesso però che egli ebbe tutte queste parti in minor grado nel particolare; ma poi ebbe l'arte di congiugnerle come sono nella natura, e temperare quelle troppo violente con la sua indole moderata, accordandole insieme per mezzo della sua mente filosofica: e tutto ciò che gli altri separatamente vollero esprimere, lo volle egli vedere insieme, e ciò potè e fece. Ciò non ostante per quanto io consideri grande il Correggio, non istimo che egli fosse maggiore di Raffaello. Quantunque le pitture di quello sieno nella esecuzione forse più squisite e quasi più eguali, egli però non possedette in tanto alto grado di eccellenza la parte della espressione dell'animo che è veramente quella che dà la nobiltà alla pittura e la rende eguale alla rettorica e poesia nella forza che queste hanno sull'umano intelletto. Onde dirò che Raffaello dipingeva più eccellentemente gli effetti dell'anima, e il Correggio meglio quelli del corpo. Riguardando una pittura di Raffaello, la mente intende più di quello che vede: nel Correggio quasi più vedono gli occhi di quel che intenda la mente; ma bensì restano sospesi i sensi, ed incantati e

toccato il cuore; e perciò mi pare essere il Correggio il pittore delle Grazie (*a*).

76. Se Raffaello è alquanto superiore al Correggio, questi lo è assai più a tutti gli altri che sono stati dopo. Fino a lui la pittura sempre crebbe: egli la compì, e fu il meriggio dell'arte; dopo il qual punto doveva poi sempre scemare. Nè possiamo immaginare come più accrescerla, se non venisse ancora un giorno chi dell'antico, di Raffaello, del Correggio e di Tiziano sapesse fare unione più perfetta col vero (*b*).

Nota de' pagamenti fatti dal monastero di S. Giovanni Evangelista di Parma a maestro Antonio Allegri da Correggio (*c*) per le di lui pitture in detta

(*a*) Il giudizio che dà Mengs intorno al Correggio in tutta quest'opera, dovrà sicuramente prevalere a tutto ciò che ne ha detto nelle opere precedenti con qualche diversità. Quando scrisse quelle, non avrà ancora studiato abbastanza le opere del pittor delle Grazie, come osserva anche il Tiraboschi, *pag.* 295. In questa si vede una ricerca, una esattezza, un impegno più particolare per rilevare i di lui pregi.

(*b*) Il signor Ratti in fine delle sue *Notizie Storiche* aggiugne una serie degli scolari più celebri del Correggio, con la descrizione delle loro opere. Non posso accordargli per altro che il Gatti, detto il Sojaro, si chiamasse Bernardino e non Bernardo. Io ho veduto sempre scritto Bernardo nell'accordo fatto per la pittura di cui parlai alla *pag.* 352, in una lettera scritta da lui in quella occasione, che io forse pubblicherò altrove, e in altre memorie contemporanee che ho avute fra le carte del lodato signor conte Scutellari. Fea.

(*c*) Così leggesi nominato il Correggio costantemente, eccetto una sola volta, nella quale è detto Antonio

chiesa, tratta dai registri originali delle spese (*a*) di esso monastero dall'anno 1519 al 1528.

Per tutto il dipinto dove in oggi è il coro (*b*), in più volte scudi d'oro larghi n.	161
Per la cupola, masso e piloni della medesima, in più volte scudi d'oro come sopra n.	245
Per il fregio all' intorno del masso di mezzo e gli ornati sulle arcate nella volta della medesima (*c*) n.	66
Scudi d'oro	472

---

de Lactis, forse per uniformarsi alla maniera con cui il Correggio usava firmare i suoi chirografi e le ricevute, de'quali se ne conserva tuttora qualcuno nell'archivio di san Giovanni Evangelista. MENGS.

(*a*) Questi pagamenti però non sono tutta la mercede dal monastero data al pittore. Ne'libri de'consumi di que'tempi trovansi più fiate somministrate al Correggio ed al Rondena (principale di lui scolare che travagliasse insieme nelle pitture della chiesa) parecchi generi, come olio, vino, pane, riso, paste, ecc., dal che apparisce che sì il maestro che lo scolare o furono provveduti di vitto cotidiano dal monastero, come spesso si usa nelle comunità religiose con gli artisti, o sì veramente se ne passava loro l'equivalente ogni dato tempo negli accennati generi ed altri. MENGS.

(*b*) Per tutto questo dipinto si vuole intendere la Incoronata con le altre figure che l'accompagnavano, ed una nicchia al di sotto della medesima, demolita anch'essa per fare il coro, il quale prima stava sotto la cupola. MENGS.

(*c*) Questo fregio è tutto di mano del Rondena, sul disegno del suo maestro, e gli ornati delle arcate furono opera della scuola con l'assistenza del medesimo. MENGS.

Somma retro, Scudi d'oro 472

Per non indicare altre fatture (*a*) un puledro in prezzo di otto scudi, ed altri in numero di 20, in tutto 28

Scudi d'oro 500

L'anno 1586 furono pagati a Cesare Aretusi scudi d'oro 200 per aver rifatta la pittura della Incoronata del Correggio sulla volta della nuova fabbrica del coro; e l'anno appresso, 1587, ne furono pagati 300. ad Antonio Paganini per la giunta di tutte le altre figure, ed altro sulla medesima volta che non erano nel demolito originale del Correggio. All'anno 1546 trovasi segnata la spesa seguente: *A Girolamo Mazzola a conto per il quadro del Refettorio grande scudi d'oro* 70, ed all'anno 1562 quest'altra: *A Girolamo Mazzola per il Cenacolo del Refettorio scudi d'oro* 110. Sembrano questi due dati decisivi per dimostrare l'autore sì del quadro che della bellissima architettura (*b*). In un documento che conservasi nel privato archivio de' signori canonici della cattedrale di Parma, si legge che al Correggio furono

---

(*a*) Le qui non individuate pitture, o sia fatture, reputo che sieno il S. Giovanni in atto di scrivere sopra la piccola porta della chiesa, la quale mette ai chiostri del monastero; e non so quale ornato, che più non sussiste, per di fuori del muro, nel quale internamente aveva lo stesso Correggio dipinto e la Incoronata e la mentovata nicchia. MENGS.

(*b*) Ercole Pio vi dipinse pure nel 1577 non so che cosa. FEA.

sborsati scudi d'oro 175 l'anno 1530 *pro resto secundi termini pretii sibi promissi pro pictura per eum fienda in Ecclesia majori.* Nulla più di così resta memoria delle cose dipinte dal Correggio nella cattedrale (*a*).

(*a*) Qualche altra notizia l'ho trovata fra le suddette carte del signor conte Scutellari, ma poco interessante per esser qui riferita. Quello che dice Mengs in fine dei 175 scudi d'oro dati al Correggio per quella rata, e che ho trovato anche fra le dette carte, m'ha fatto credere che nel Ruta, citato qui avanti, *pag.* 351, fosse errore di stampa, o una svista il numero 1751, in vece di 175, come ho corretto. FEA.

ANNOTAZIONI

DEL CAVALIERE

D. GIUSEPPE NICCOLA D'AZARA

SUL TRATTATO PRECEDENTE

Mengs, come si è detto, compose queste Memorie per supplire ai difetti della Vita del Correggio scritta dal Vasari; e siccome vi saranno molti che pel credito di questo autore e de'suoi annotatori, penseranno che queste sieno calunnie per iscreditarli, io credo opportune queste poche note, affinchè il lettore possa giudicare da qual parte sia la ragione.

In generale quanto dice il Vasari del Correggio è confusione manifesta e contraddizione. Egli fa il Correggio *d'animo timido, e sì amico del risparmio che per avarizia si fece sì miserabile che dippiù non poteva essere.* Le opere del Correggio e le spese che vi faceva, dimostrano falsa questa supposta avarizia; provano anzi che egli era d'un genio liberalissimo, e finalmente che non era povero; poichè le sue fatiche non gli si pagavano sì scarsamente come si è voluto darci ad intendere.

In quanto all'arte, dice il Vasari che il Correggio *era nell'arte molto malinconico.* Io non credo darsi uomo che possa persuadersi esser malinconiche le invenzioni di un pittore che a giudizio di tutto il mondo fece le composizioni più allegre, per le quali ha meritato dal pubblico il titolo di pittore delle Grazie. Ne conviene anche lo stesso Vasari che

dice: *Tengasi per certo che nessuno meglio di lui toccò i colori, nè con maggior vaghezza. Niun artista dipinse con più rilievo, tanta era la morbidezza delle carni che faceva e la grazia con cui finiva i suoi lavori.* E nel descrivere il quadro di Parma soggiunse: *Ivi vicino è un fanciullo che ride sì naturalmente che muove a ridere chi lo mira; nè vi è persona sì malinconica che al vederlo non si rallegri.* E queste allegrie e questi allegri coloriti sono d'un pittore *sì malinconico nella sua arte?*

Continua il Vasari e dice: *Se il Correggio fosse uscito da Lombardia e stato in Roma, avrebbe fatto miracoli; perchè essendo tali le cose sue senza aver viste delle cose antiche, o delle buone moderne, necessariamente ne seguiva che se le avesse vedute avrebbe migliorato infinitamente le sue opere, e crescendo dal bene al meglio sarebbe giunto al sommo grado.* Lasciando da parte il punto già rischiarato da Mengs, se il Correggio fosse stato a Roma, e quand'anche non vi fosse stato, è costante ch'ei conobbe e si approfittò dell'antico; gioverebbe il sapere quali miracoli avrebbe fatto e quali cose, secondo pensa il Vasari, si potevano aggiungere alle pitture del Correggio, e qual concetto faceva delle opere di quell'artista che asserisce che si potevano migliorare *infinitamente.* Io per me terrei per un uomo il più straordinario quegli che mi sapesse dire e molto più persuadere i difetti di quel pittore; e se vi aggiungesse il saper dipinger meglio di lui, lo stimerei pel maggiore artista della terra. Non è meno straordinario che uno che dipingeva come il Vasari, trovi sì facile *migliorare infinitamente* le opere del Correggio.

Sopra la questione sì dibattuta, se il Correggio fu a Roma e se si approfittò delle pitture di Melozzo

da Forlì, che erano nell'antica chiesa de'Santi Apostoli, dico che varj quadri tagliati da quella tribuna esistono nel Vaticano nell'appartamento, in cui visse Benedetto XIII, e che oggi è abitazione del cardinal Zelada bibliotecario, dove i curiosi potranno farne confronto con quelle del Correggio.

Non piaceva al Vasari il disegno del Correggio, poichè in una nota marginale assicura che *spiccava più nel colorire che nel disegnare*; e subito nel testo lo discolpa *per la difficoltà di posseder tutte le parti* d'un'arte sì vasta, come la pittura; perchè molti han disegnato bene e colorito male, e al contrario.

Questa specie di critica non vuol dir altro se non che il Correggio non disegnava come il Vasari, cioè che quegli sceglieva forme differenti da questo e dalla sua scuola. L'uno avea per buone le contorsioni e il segnar tutte le cose con forza e con energia, facendo pompa d'anatomia; e l'altro era tutto soavità, dolcezza e grazia: ma nella sua maniera il Correggio era sì abile disegnatore quanto il più abile Toscano; e lo stesso Vasari confessa che *i suoi disegni sono di buona maniera e hanno grazia e pratica di maestro.*

L'annotatore del Vasari va più avanti di lui, assicurando che se i Caracci avessero ridipinta la tribuna di S Giovanni di Parma, che aveano già copiata dall'originale, *quand'anche fossero restati dietro al Correggio nel colorito, lo avrebbero uguagliato, o superato nel disegno.* I Caracci, che furono qualche cosa nel mondo per avere studiato o imitato il Correggio, erano abbastanza modesti per non ambire un consimil elogio, e troppo abili nella loro professione per non conoscere il merito del loro maestro.

Dopo d'averci il Vasari dipinta la pusillanimità

del Correggio, l'oscurità, in cui lo suppone vissuto, e *che era sì miserabile che più non poteva esserlo*, ci racconta che il Duca di Mantova lo scelse per far due quadri che fossero degni di Carlo V, cui voleva regalarli; e che Giulio Romano, il quale era al servizio del suddetto Duca e non fu preferito al Correggio, disse di non aver veduto in sua vita un colorito consimile.

Giulio Romano parlava almeno di quel che vedeva; ma il Vasari non è possibile nè che avesse visto, nè che fosse bene informato di quello che scrisse, perchè la sua relazione in niente combina con la verità. La Danae egli la chiama Venere, e dice che nel suo quadro era il paese più bello che alcun *Lombardo* avesse mai dipinto, e non v'è ombra di paese in tal quadro. Soggiunse che quello che dava più grazia alla Venere, *era un'acqua chiarissima e limpida che scorreva tra alcuni sassi e le bagnava i piedi.* Questo può convenire in parte alla Leda, come si può vedere nella descrizione che ne fa Mengs e nelle stampe di questo quadro; ma nella Danae, che il Vasari chiama Venere, non si trova niente di tutto questo; e chi vuole può vederlo in due copie bastantemente esatte che di questo quadro sono in Roma, una in casa del principe Santa Croce e l'altra presso il marchese Orsini de' Cavalieri.

Riferisce il Vasari che il Correggio dipinse la tribuna del duomo di Parma, e quel duomo non ha mai avuto tribuna dipinta dal Correggio; fu bensì nella chiesa di san Giovanni. Con lo stesso equivoco mette il Vasari nel suddetto duomo due quadri ad olio del Correggio che sono stati sempre a san Giovanni; ma questo errore fu già notato dal Bottari. Due volte parla il Vasari dell'*arte ammirabile, con cui il Correggio dipingeva i capelli.* La cosa è

certa; ma pare ridicolo che avendo il Correggio tanto merito in altre parti più nobili, lodi affettatamente questa piccola abilità.

Dopo la confusione e il disordine, con cui il Vasari scrisse la Vita del Correggio, e dopo averlo tacciato di pittor malinconico, pusillanime e mediocre disegnatore e ignaro del suo proprio merito, ecc., finisce col dargli mille encomj, dicendo che tra quelli della professione si ammira per divina qualunque cosa sua.

Il Vasari accerta non potersi trovare il ritratto del Correggio, e il suo annotatore Bottari pretende darcelo ricavato da una stampa del Belluzzi; ma non dice donde questi lo ricavasse. Chiunque vede questo ritratto, che rappresenta un vecchio calvo e decrepito, vede bene che non può esser d'un uomo che morì di quarant'anni.

In Genova si rinvenne pochi anni sono un quadretto in tavola di otto pollici, ritratto di un uomo piuttosto bello e di pelo biondo, con questa iscrizione: *Dosso Dossi dipinse questo ritratto di Antonio da Correggio*. Mengs ne fece fare un disegno che non so dove sia andato a finire (*a*). Essendo io in Torino sette anni fa (1774) vidi nella Vigna della Regina una serie di ritratti, tra'quali uno d'un uomo di mezza età con barba, e capello biondo, e v'era scritto: *Antonio Allegri da Correggio*.

Molti hanno tacciato il Vasari di parziale, e molti altri d'invidioso nella sua Storia delle Vite de'pittori, per la negligenza, per l'infedeltà e per l'inesattezza, con cui scrisse le vite di quelli che non erano toscani, lodando sopra le nuvole molti di costoro che neppur

(*a*) Il signor Ratti lo ha fatto incidere in rame, e quindi porre in fronte della sua opera. FEA.

meritavano di nominarsi. Io non credo il Vasari così malizioso, poichè tutti i suoi scritti mostrano un fondo di bontà e d'un uomo dabbene; onde io penso ch'egli lodasse di buona fede quello che giudicava lodevole secondo la sua maniera d'intendere. Dunque quello, che non intendeva, egli non poteva lodarlo; e se avesse conosciuto in che consisteva la grazia delle opere del Correggio e il vero merito di quelle di Raffaello, sicuramente le avrebbe lodate, ristringendosi a queste parti, e non sì vagamente col rilevare pel maggior merito d'entrambi il modo di dipingere i capelli.

Si vede che il Vasari era persuaso che fuori della scuola e della maniera di Michelangelo poco di buono poteva darsi nelle belle arti. Raccolse tutte le storiette che correvano volgarmente tra' professori; intendeva l'arte come un artigiano; non avea altri lumi, e volendo far un'opera voluminosa compilò vite nel modo che le sentiva e con istile piatto e pedestre, come ordinariamente parlava co' muratori e co'falegnami.

Monsignor Bottari, suo difensore e panegirista, lo scusa per altra via. Dice non esser possibile che il Vasari volesse mentire in cose, nelle quali poteva essere convinto con tanta facilità. Magra ragione: se il Vasari avesse pensato così, non avrebbe scritte falsità su quello che aveva visto mille volte coi suoi proprj occhi, come fa parlando delle pitture di Raffaello nel Vaticano.

FINE DEL VOLUME PRIMO.

INDICE

DI CIÒ CHE SI CONTIENE

IN QUESTO VOLUME PRIMO.

Avvertimento del Tipografo . . . . *pag.* V

Prefazione dell'avvocato Carlo Fea . . » 1
Memorie concernenti la Vita di Antonio Raffaello Mengs . . . . . » 11
Catalogo delle pitture fatte in varj tempi dal cavalier Antonio Raffaello Mengs, esistenti in varj luoghi . . . . . » 77
Opere e disegni fatti da lui di opere d'altri, incise in rame . . . . . » 89

RIFLESSIONI SULLA BELLEZZA E SUL GUSTO DELLA PITTURA.

L'Autore a chi legge. . . . . . » 91

PARTE PRIMA

CAPO I. *Spiegazione della Bellezza* . . . » 95
II. *Causa della Bellezza nelle cose visibili.* » 97
III. *Effetti della Bellezza.* . . . . . » 101
IV. *La Bellezza perfetta potrebbe ben trovarsi nella natura, ma non vi si trova.* » 102
V. *Nella Bellezza, l'arte può superare la natura* . . . . . » 104

PARTE SECONDA

DEL GUSTO.

I. *Origine di questo nome nell'arte.* . » 110
II. *Spiegazione del Gusto* . . . . . » 111
III. *Determinazioni e regole del buon Gusto.* » 112

CAPO IV. *Come si accordi il buon Gusto coll' imitazione* . . . . . pag. 115
V. *Al buon Gusto è contraria la maniera.* » 116
VI. *Storia del Gusto* . . . . . » 117
VII. *Istruzione al pittore per conseguire il buon Gusto.* . . . . . » 124

PARTE TERZA

ESEMPI DEL GUSTO.

I. *Considerazioni sul disegno di Raffaello, del Correggio e di Tiziano, e su l' intenzione ch' eglino hanno avuta nella scelta del medesimo.* . . . . . » 131
II. *Considerazioni sul chiaroscuro di Raffaello, del Correggio e di Tiziano.* » 135
III. *Considerazioni sul colorito di Raffaello, del Correggio e di Tiziano* . . . » 140
IV. *Considerazioni sopra la composizione di Raffaello, del Correggio e di Tiziano.* » 144
V. *Considerazioni su i panneggiamenti di Raffaello, del Correggio e di Tiziano.* » 149
VI. *Considerazioni su l'armonia di Raffaello, del Correggio e di Tiziano* . . . » 153
VII. *Conclusione di ciò che si è detto intorno ai tre gran pittori* . . . . » 156
VIII. *Paragone del gusto degli antichi e delle loro intenzioni nella scelta di esso con quello de' moderni* . . . . . » 158

OSSERVAZIONI

Del cavaliere D. Giuseppe Niccola d'Azara sul Trattato precedente . . . . . » 164

§ I. *Delle varie opinioni sopra la bellezza.* » 165
II. *Della maniera con cui noi possiamo concepire la bellezza.* . . . . . » 168

§ III. *Di quello che fa belle le cose* . pag. 168
IV. *Della differenza tra la bellezza ed il piacevole.* . . . . . » 169
V. *Del gusto nella pittura* . . . . . » 172
VI. *Della cagione, per cui la bellezza ci diletta nelle arti, e di quale specie sia questo diletto* . . . . . » 174
VII. *Di quali cose abbisogni il pittore per isceglière la bellezza* . . . . . » 177
VIII. *Delle cose che più distruggono la bellezza, e perchè* . . . . . » 179
IX. *Del Chiaroscuro* . . . . . » 183
X. *Della Bellezza della composizione* . » 186
XI. *Dell' Espressione* . . . . . » 188
XII. *Dello stile grande, mediocre e piccolo.* » 192

SOGNI SULLA BELLEZZA.

Capo I. *Se la Bellezza esista.* . . . . . » 197
II. *In quali oggetti si possa trovar la bellezza* . . . . . » 199
III. *Della bellezza della natura* . . . » ivi
IV. *Perchè sia bella l'imitazione, e della sua bellezza* . . . . . » 200
V. *Della bellezza nelle belle arti.* . . » 202
VI. *Risposta a quelli che confondono il piacevole col bello* . . . . . » ivi
VII. *Risposta a quelli che credono la bellezza un oggetto che dipenda dal gusto, negando che si possa determinare.* » 204
VIII. *Del Bello in generale* . . . . . » 206
IX. *Delle belle arti e della loro bellezza, principalmente della pittura* . . . » 213
X. *Il genio dell'imitazione ha prodotto le belle arti, perchè queste sono produttrici.* » 218

FRAMMENTO

Di una nuova opera sulla Bellezza. . pag. 223

Ragionamento I. . . . . . » ivi

FRAMMENTO

Di una lettera sulla Bellezza . . . . . » 226

PENSIERI

Sulla Bellezza . . . . . » 236

RIFLESSIONI

Sopra i tre gran pittori Raffaello, il Correggio e Tiziano e sopra gli antichi.

Introduzione . . . . . » 244
Capo I. *Regole generali per giudicare del merito de' pittori* . . . . . » 245
§ I. *Esame generale sopra Raffaello* . . » 249
Capo II. *Delle parti della pittura e de' pregi e difetti di Raffaello.*
§ I. *Del Disegno di Raffaello* . . . . » 257
II. *Dei Chiaroscuro di Raffaello* . . . » 263
III. *Del Colorito di Raffaello* . . . . » 266
IV. *Della Composizione di Raffaello* . . » 271
V. *Dell' Ideale di Raffaello.* . . . . . » 279
Capo III. *Del Gusto del Correggio* . . . » 285
§ I. *Del Disegno del Correggio.* . . . . » 287
II. *Del Chiaroscuro del Correggio* . . » 289
III. *Del Colorito del Correggio.* . . . . » 291
IV. *Della Composizione del Correggio* . » ivi
V. *Dell' Ideale del Correggio* . . . . » 292
Capo IV. *Del Gusto di Tiziano* . . . . » 294
§ I. *Del Disegno di Tiziano* . . . . » 297
II. *Del Colorito di Tiziano.* . . . . . » ivi
III. *Del Chiaroscuro di Tiziano* . . . » 300

§ IV. *Dell'Ideale di Tiziano* . . . . pag. 302
V. *Della Composizione di Tiziano* . . » 303
Capo V. *Del Gusto degli antichi.* . . . » ivi
§ I. *Del Disegno degli antichi* . . . . » 324
II. *Del Chiaroscuro degli antichi.* . . » 333
III. *Del Colorito degli antichi* . . . . » 334

MEMORIE

Concernenti la Vita e le Opere di Antonio Allegri denominato il Correggio.

Capo I. . . . . » 335
II . . . . . » 342
III. . . . . » 354
IV. . . . . » 393

LIBRI DI BELLE ARTI

VENDIBILI DA GIOVANNI SILVESTRI

Corsia del Duomo, N. 994.

Agincourt (D'). Storia dell'arte dimostrata coi Monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI, tradotta ed illustrata da Stefano Ticozzi. Prato 1826 al 1829, vol. 6 in 8 con 30 fascicoli di stampe in foglio. *Ital. lir.* 310 00

Albrizzi. Descrizione delle Opere di Scultura e di Plastica di *Antonio Canova*. Fascicoli 36 in 8 carta velina » 90 00

Allegri, Antonio, detto il Correggio. Memorie istoriche pubblicate dal *Pungileoni*. Parma 1818 e seg., vol. 3 in 8. » 13 50

Biblioteca Canoviana, o sia Raccolta dei migliori scritti su la Vita e su le Opere di *Antonio Canova*. Vol. 4 in 8. » 14 00

—— —— In carta velina » 20 00

Cicognara. Del Bello; Ragionamenti, con le notizie su la Vita e le Opere dell'Autore, compilate dal sig. *Defendente Sacchi*. Edizione *della Biblioteca Scelta*. » 2 00

—— Storia della Scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova. Prato 1825 e seg., vol. 7 in 8, con sei fascicoli in foglio contenenti 142 tavole. » 120 00

—— Vita di *Antonio Canova*. Prato in 8. » 9 00

—— Memorie spettanti alla Storia della Calcografia. Prato 1831, in 8, con atlante di 18 tavole. » 12 00

Collezione dei migliori ornamenti antichi sparsi nella città di Venezia. Ivi 1832 al 1834, fascicoli 12 in 4 con 120 tavole. » 21 00

Google

Costume antico e moderno, o Storia del governo, della milizia, della religione, delle arti, scienze, ed usanze di tutti i popoli antichi e moderni; provata con monumenti dell' antichità e rappresentata cogli analoghi disegni, dal dott. Giulio Ferrario. Milano 1817 al 1829. Opera completa fascicoli 145 in 4 con figure colorate. *lir.* 2288 00

Dizionario degli Architetti, Scultori, Pittori, Intagliatori in rame ed in pietra, Coniatori di Medaglie, Musaicisti, Niellatori, Intarsiatori d'ogni età e d'ogni nazione, di *Stefano Ticozzi*. Milano 1830 al 1833, vol. 4 in 8. » 27 80

Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti. dell' ab. D. Pietro Zani. Parma 1819 al 1824, vol. 28 in 8. » 154 00

Ferrario. Giulio. Monumenti sacri e profani dell'I. e R. Basilica di S. Ambrogio in Milano. Ivi 1824 in f. con carte colorate. » 100 00

—— —— Colle figure in nero » 75 00

—— Le classiche stampe dal cominciamento della Calcografia fino al presente compresi gli artisti viventi ecc. Milano 1835 in 8 » 7 00

—— Storia ed analisi degli antichi Romanzi di cavalleria, e dei poemi romanzeschi d'Italia, ec. Mil. 1829, vol. 4 in 8 fig. » 33 40

—— Storia e descrizione dei principali teatri antichi e moderni, ec. Milano 1830 in 8 fig. » 8 00

Galerie systématique composée de 226 planches gravées sur pierre pour servir à tout Dictionnaire encyclopédique à l' usage des gens du monde. Paris in 4 fig. » 60 00

Ginesi. Corso di Architettura civile dedotta dai migliori monumenti greci, romani e italiani del cinquecento. Firenze 1827, cinque fascicoli. » 25 00

Guattani. Memorie Enciclopediche sulle Antichità e Belle Arti di Roma. Vol. 7 in 4 fig. » 180 00

Inghirami. Galleria Omerica o Raccolta di Monumenti antichi esibita dal cav. *F. Inghirami* per servire allo studio dell'Iliade e dell'Odissea. Firenze 1828 al 1832, fascicoli 49 in 8 con rami. *lir.* 115 00

—— Monumenti etruschi o di etrusco nome, disegnati, incisi, illustrati e pubblicati dal cav. *Franc. Inghirami.* Firenze 1819 e seg. in 4; fascicoli 66. Opera completa. » 684 00

Itinerario (nuovo) d'Italia di Richard con una carta postale. Livorno 1832 in 12 » 7 50

Lanzi, Luigi. Saggio di lingua Etrusca, e di altre antiche d'Italia per servire alla storia dei popoli, delle lingue e Belle Arti. Firenze 1824, vol. 3 in 8. « 33 00

—— Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del secolo XVIII. Sei vol. col *Ritratto* e *tre indici*. Edizione *della Biblioteca Scelta.* » 17 00

Longhi. La Calcografia propriamente detta o sia l'Arte d'incidere in Rame coll'acquaforte, col bulino e colla punta. Milano 1830. in 8. » 6 96

Marcucci. Saggio Analitico-Chimico sopra i Colori Minerali e sul Modo di procurarsi gli artefatti, gli smalti e le cornici. Milano 1853, in 16 grande. » 2 61

Metastasio, Pietro. Opere. Parigi 1780 al 1782, vol. 12 in 8 con rami, legato bod. intonsi. » 144 00

Micali, Giuseppe. Storia degli antichi popoli italiani. Firenze 1832, vol. 3 in 8. con un Atlante in f. contenente una carta geografica dell'Italia antica e 120 tavole in rame. » 150 00

Millingen, Peintures antiques de vases grecs de la collection de Sir John Coghill Bart. Rome 1817 in foglio, carta velina, con 52 tavole. » 120 00

Palladio. Studio elementare degli ordini di Architettura. Livorno 1820 in 4. *lir.* 9 00

Pinacoteca del Palazzo reale delle Scienze e Arti di Milano, pubblicata da Michele Bisi, col testo di Robustiniano Gironi. Milano 1812 al 1833, fascicoli 62 in 4. Opera compita con 248 rami. » 434 00

—— dell'I. R. Accademia Veneta delle Belle Arti, illustrata da Francesco Zanotto. Venezia 1830 e seg., pubbl. fascicoli 33 in f. cadauno » 2 61

Raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura, scritta da'più celebri Personaggi de' secoli XV, XVI e XVII, pubblicata da M. G. *Bottari* e continuata fino ai nostri giorni da *Stefano Ticozzi*, con 304 lettere inedite, otto volumi. Edizione della *Biblioteca Scelta*. » 32 00

Thorwaldsen. Collezione di tutte le opere inventate e scolpite dal cav. *Alberto Thorwaldsen*, incisa a contorni, con illustrazioni del chiarissimo abate *Melchior Missirini* nelle due lingue italiana e francese. Roma 1831 e seg., vol. 2 in fol, contenente 116 tavole. » 100 00

Vinci (da) Leonardo. Trattato della Pittura e Vita dell'Autore, scritta da *Raffaelle Du Fresne*; si sono aggiunti i tre libri della Pittura ed il Trattato della Statua di *Leon Battista Alberti* con la Vita del medesimo. Bologna 1786, in foglio, legat. franc. » 28 00

—— Tratto da un Codice della Biblioteca Vaticana. Roma in 4 con Atlante. » 26 10

Winkelmann. Storia delle Arti del Disegno presso gli antichi. Milano 1779, vol. 2 in 4. » 22 50

Vita di Antonio Canova pubblicata dall'abate *Missirini*. Edizione della *Biblioteca Scelta* con *Ritratto* e rami. » 4 50

BIBLIOTECA

SCELTA

DI OPERE TEDESCHE

TRADOTTE IN LINGUA ITALIANA

Edizione in 16. grande, carta sopraffina levigata e coi Ritratti degli Autori.

VOLUMI FINORA PUBBLICATI

1 *De Sonnenfels.* Scienza del buon Gover. *Ital. lir.* 2 30

2 *Meiners.* Storia della Decadenza de' Costumi, delle Scienze e della lingua dei Romani nei primi secoli dopo la nascita di G. C. Traduzione dal tedesco di *Ant. Baineri.* Opera che serve come d'Introduz. a quella di *Gibbon* sulla decadenza e rovina del Romano Impero . . » 3 25

3 al 6 *De Scheidlein.* Analisi della Processura Civile Austriaca ovvero Schiarimenti sul Regolamento Giudiziario Civile; traduzione dal tedesco di *Gaetano Senoner*, arricchita di Note, Leggi, Module per ciascun atto, non che di un Indice ragionato ed adattato al vigente Regolamento generale del Processo Civile pel regno Lombardo-Ven., 4 *vol* . . » 14 00

7 *Carcano, F. M.* App. alla sudd. Analisi . . » 2 30

—— In 8.° carta comune . . . . » 2 61

—— In 8.° carta velina . . . . » 3 50

8 Il Codice Civile Austriaco esposto a metodo di più pronta intelligenza, e facile ricerca delle disposizioni in esso contenute, con *Appendice* delle Risoluzioni sovrane, Decisioni auliche e Notificazioni governative state pubblicate in oggetti di legislazione civile . . » 3 00

9 *Zimmermann.* Morali influenze della Solitudine sopra lo spirito ed il cuore, traduzione del prof. Carlo Villa, con *Ritratto.* . . » 3 50

10 *Goethe*. Gli Anni del Noviziato di *Alfredo Meister*, Romanzo . . . . . *lir.* 2 61

11 —— Fausto, Tragedia, traduzione di *Giovita Scalvini*, col *Ritratto* dell'Autore . . » 2 61

12 Il Codice di Comm. esposto secondo le Riforme e le Leggi ora vig. nel Regno Lomb.-Veneto . » 2 00

13 *Mendelssohn*. Opere Filosofiche volgarizzate da *Francesco Pizzetti* . . . . . » 3 50

14 *Pichler*. Racconti scelti, primo volgarizzamento dal tedesco di *L. A. Parravicini*, colle Notizie intorno alla Vita e alle Opere dell'Autrice, e col *Ritratto* . . . . . » 2 61

15 al 16 *Mengs*. Opere su le Belle Arti pubblicate dal cav. Gius. Niccola d'Azara, corrette ed aumentate dall'avv. Carlo Fea. *Due vol.* »

17 *Gretsch*. Prediche sulla Religione scelte dalle Spiegazioni evangeliche che escono ora in luce a Vienna. Prima versione del prof. abate Giuseppe Teglio . . . . . »

91 959617

Digitized by Google

Google

Digitized by Google